ИСКУССТВО КИНО

2 0 0 1

«Амели»

Режиссер Жан-Пьер Жене

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

❑НИКТО РОССИЮ НЕ ТЕРЯЛ НЕКАЯ «ЗЛОКАЧЕСТВЕННАЯ ОСНОВА» РОССИЙСКОГО (РУССКОГО) НАЦИОНАЛЬНОГО ПОВЕДЕНИЯ — ОТКАЗ ОТ ТРАДИЦИИ, КОТОРЫЙ СТАНОВИТСЯ «ТРАДИЦИЕЙ ОТКАЗА». *ДЕНИС ДРАГУНСКИЙ* **❑ММКФ-2001: ЭВРИКА! ГЛАВНОЕ ПРОИЗОШЛО. ФЕСТИВАЛЬ ОПРЕДЕЛИЛ СВОЮ СВЕРХЗАДАЧУ.** *НИНА ЗАРХИ* **❑В ЭПОХУ ТЕХНИЧЕСКОЙ ВОСПРОИЗВОДИМОСТИ ЖИЗНЬ СТРОИТ СЕБЯ ПО МОДЕЛИ СВОЕГО ИЗОБРАЖЕНИЯ, А ИЗОБРАЖЕНИЕ ОРИЕНТИРУЕТСЯ НА ИМ ЖЕ СТИЛИЗОВАННУЮ ЖИЗНЬ.** *ВЛАДИМИР ЛЕВАШОВ* **❑НАСЛАЖДЕНИЕ ВРЕМЕНЕМ, В КОТОРОМ ТЕБЯ НЕТ ЕЩЕ ОДИН ВЕК ГЕНЕТИКИ ИЛИ ТЕХНОГЕНЕТИКИ — И ЧЕЛОВЕК СМОЖЕТ ПРОЖИВАТЬ ЖИЗНЬ НА УРОВНЕ ЧИПА, ПОДКЛЮЧЕННОГО К ВИРТУАЛЬНОЙ РЕАЛЬНОСТИ.** *АНАТОЛИЙ КОРОЛЕВ* **❑ТРУДОЛЮБИВЫЙ ПАНК ИЗ СТРАНЫ ВОСХОДЯЩЕГО СОЛНЦА МИИКЕ ТАКАСИ СЕГОДНЯ МОЖЕТ СЧИТАТЬСЯ ГЛАВНЫМ ХУЛИГАНОМ МИРОВОГО КИНЕМАТОГРАФА.** *ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ* **❑НА СМЕНУ АУТИСТАМ, ФРИКАМ, НЕНОРМАЛЬНЫМ МОДА НА НЕСКРОМНОЕ ОБАЯНИЕ ИДИОТИЗМА ПРОШЛА. ГЕРОИЧЕСКАЯ ЭПОХА «ДОГМЫ» ЗАКОНЧИЛАСЬ, ПРИШЛА — ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ.** *ЗАРА АБДУЛЛАЕВА* **❑МОСФИЛЬМОВСКИЕ БАЙКИ ОТ ДОБРОДЕЕВА «ЧТО ЗА ЖИЗНЬ?! НИ МИНУТЫ ПОКОЯ! УТРОМ СЪЕМКА, ПОТОМ ХУДСОВЕТ, ТЕПЕРЬ ВОТ БОЛШЕВО... А ЗАВТРА УТРОМ — В КРЕМЛЬ ЗА ОРДЕНОМ...»** *ВСЕВОЛОД ПУДОВКИН*

РАЗБОРЫ

75
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Второстепенные люди

82
ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК
Конспект революции на Островах

86
ЕЛЕНА СТИШОВА
Эх, дороги...

MEDIA

93
ИГОРЬ МАНЦОВ
Красавицы и чудовища

ОПЫТ

103
КЛИНТ ИСТВУД:
«Сорок пять лет я был человеком ниоткуда»
Беседу ведет Серж Тубиана

113
ТЕНГИЗ СЕМЕНОВ:
«...и тогда пришел хозяин»
Беседу ведет Дая Смирнова

ПУБЛИКАЦИИ

119
БОРИС ДОБРОДЕЕВ
Легенды и мифы древней студии

ЧТЕНИЕ

129
АЛЕКСАНДР РОГОЖКИН
Дом, или День поминовения

158
ИННА ТУМАНЯН
Мать, о мать моя, мамочка...

НИЧЕГО ОСОБЕННОГО

161
ВИКТОРИЯ НИКИФОРОВА
Асексуальная революция Вонг Карвая

165
АЛЕКСЕЙ ДОЛЖЕНКОВ
Люди, которые играют в игры, игры, в которые играют люд

167
НИНА ЦЫРКУН
Сине-мате-три-та-та

171
МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ
Сказка дядюшки Абеля

SUMMARY

175

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь

ДЕНИС ДРАГУНСКИЙ

Традиция отказа

Во всех русских событиях есть нечто «русское».

Марсель Пруст

Вроде бы все получилось, но никому не нравится.
Одним — мало.
Другие — не просили.

В общем, в сотый раз налицо некая неудача. Во всяком случае, в обществе по поводу неудачи существует надежное согласие. Иначе зачем было бы писать тучи статей и книг с почти одинаковой задачей, явствующей из практически однотипных заголовков про неизвестно куда идущую Россию.

Некая — потому что существо этой неудачи не только не продумано, но даже запрос на продумывание не сформулирован с удовлетворительной ясностью.

Эта политико-философская проблема думанья о России называется «русская тоска». Загвоздка в том, что хочется подумать, но еще не придумал, про что именно. Тоска длится уже минимум сто двадцать лет. С тех пор, наверное, когда Достоевский решил, что «правый исход всей тоски русской» заключается в необходимости «явить неискаженный лик Христов даже всему остальному человечеству, измученному неверием и духовным распадением» (письмо Александру II, 1880). Для решения этой задачи нужна была, по мысли великого писателя, самая малость — завоевать Турцию и объединить славян.

Не надо шарахаться. В столь экзотическом виде царю был представлен имперский проект — с миссионерской составляющей, как положено.

Что, собственно, в несколько урезанном виде и было сделано в ходе реализации решений Ялтинской 1944 года конференции союзных держав. Правда, с ликом Христа вышли проблемы.

Тоска нахлынула, оттого что русский мыслитель, вызвавшийся дорисовать или разукрасить политику государства, постоянно не справлялся с задачей. Он ставил невыполнимые задачи — крест над Святой Софией (Достоевский), мировое правительство (Соловьев), конвергенция капитализма и социализма (Сахаров), перенос всей государственной жизни в Сибирь (Солженицын).

Мыслитель был слишком независим от политической реальности. Когда же, разочаровавшись в государстве, мыслитель принимался мыслить сам по себе, он оставался в плену расхожего политического дискурса. Говорил, как бывший чиновник МИДа. Выходило скучно или плаксиво.

Статьи политолога Дениса Драгунского и критика Льва Аннинского продолжают разговор об историческом предназначении России, начатый Юрием Пивоваровым («Искусство кино», 2001, № 7), и предлагают альтернативную точку зрения.

О чем прикажете размышлять? Почему хотим как всегда и у всех, а получается как никогда и ни у кого? Попробуем. Но для начала вытрем глаза и носы.

В России все в целом неплохо.

Ничего ужасного не предвидится.

Не вымрем. Не перережем друг друга.

Никто нас не завоюет. Мы тоже никого не тронем.

Сами глядите — никаких крупных социальных катаклизмов в России не

предвидится. Все дело в демографии. Народ стареет и уменьшается в количестве. Где массы жадной до перемен молодежи? Где перенаселенная сельская местность, выбрасывающая в города потоки голодных людей, ищущих работу и крышу над головой? Какая еще гражданская война, вы про что?

Но при этом нас сто сорок с лишним миллионов. Средняя убыль — тысяч семьсот в год. Подсчитайте, сколько лет осталось до полного исчезновения, если такое вообще может случиться. Тем более что демография — загадочная штука. Вполне возможно, лет через десять — или через пятьдесят — пойдет сильный прирост населения.

Или нет. Но Китай все равно не захватит нашу Сибирь — даром что мы с той стороны испытываем страшное демографическое давление, даром что мы Китаю вполне самоубийственно продаем современную боевую технику. Американцы никогда не допустят, чтобы разбросанные по всей Сибири так называемые «объекты Минатома» оказались в руках китайцев. Шутить изволите, Russians?! Один мой знакомый был в США на командно-штабных учениях. Отрабатывалась защита Владивостока от китайской агрессии.

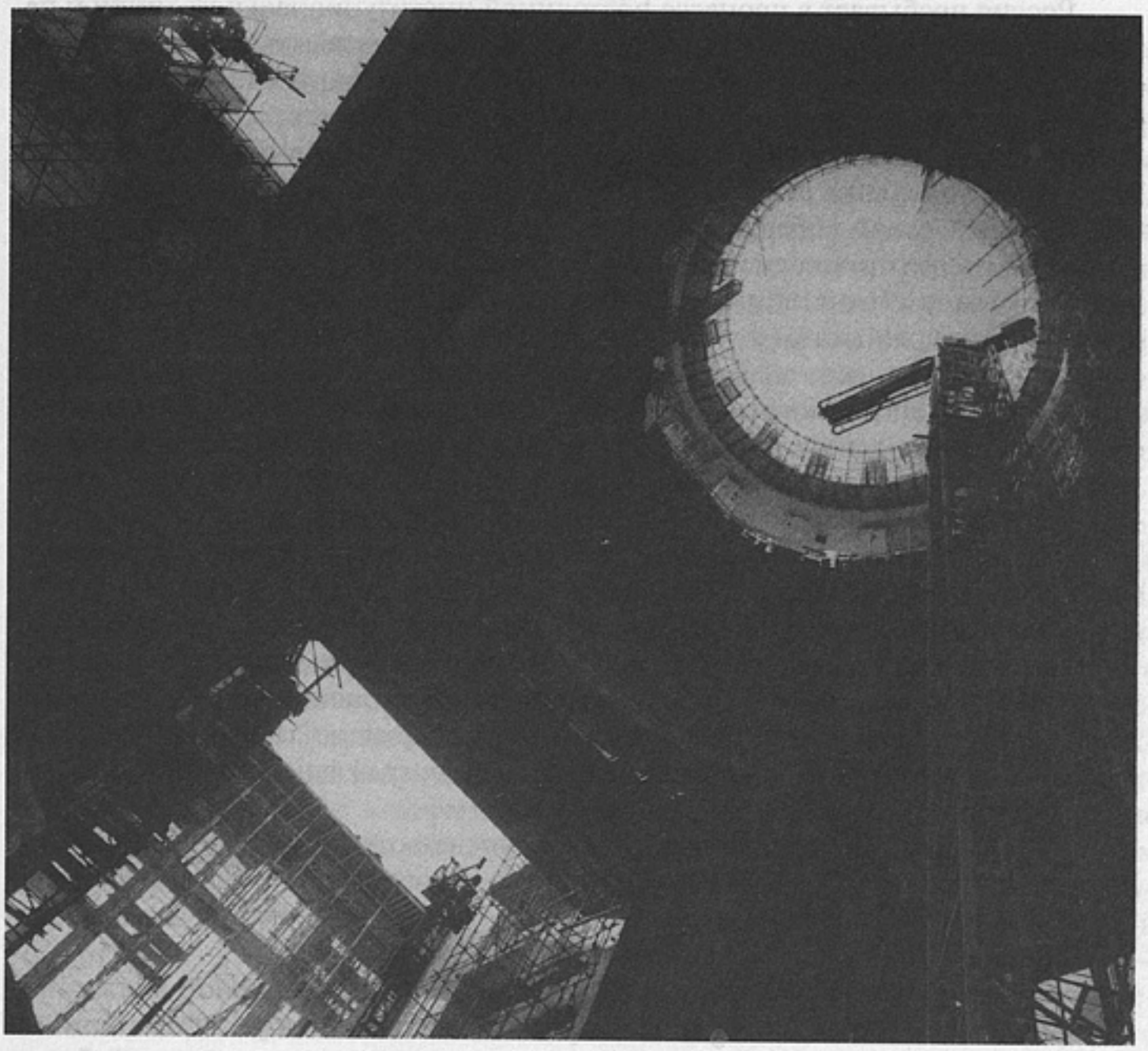
Но люди настаивают, что все ужасно. И не только те, кто действительно нищенствует в опустевших деревнях или собирает пустые бутылки в городах. Те как раз вообще ни о чем таком не думают и ничего такого не высказывают — разве что корреспондент прицепится с дурацкими вопросами: «Правда, что о вас совсем забыло государство?» «Совсем, касатик, забыло!» Им плохо всегда —

так сказать, по социально-региональному определению. Эти люди почти ничего не производят и не потребляют, они не голосуют на выборах, не читают газеты и не выходят на митинги. Они доживают свою жизнь по краям общества, ни на что не жалуются, и улыбка часто появляется на их пыльных лицах.

Они тоже — наши ближние.

Тут бы и замолчать.

Но не получается. Потому что «опять все плохо, опять не получилось», потому что общество опять готово отказаться от того, что лелеяло последние де-



сять-двенадцать лет, потому что вновь начинается истерика по поводу России, ее судьбы и миссии — именно поэтому эти наши ближние обречены и далее жить-доживать на подножном корму и на помойках.

Все говорят — Россия, Россия.

А где она? Что она такое?

Есть ли она?

Нельзя же, в самом деле, говорить о чем-то совсем неизвестном и непонятном. Нельзя же всерьез считать Россией контур на карте, Кремль и Охотный ряд или 89 субъектов Федерации. Или учебник истории. Тем более что это совершенно разные вещи. А учебников истории вообще может быть очень много. До недавних пор я был убежден, что Россия — это ее литература. Но литература в России тоже очень разная. Тут тебе Иван Бунин, тут тебе Георгий Марков. Между этими двумя Россиями можно втиснуть еще десять или сто.

Россия — это наш уговор по поводу того, что она есть.

То же касается и Америки.

И всех других стран.

Но чем-то же они должны различаться?

Разумеется. Каждая страна (политика, культура, национальная история, стиль повседневности и т.п.) — это некое весьма условное пространство символов и соглашений. Как уже было сказано, мы согласны с тем, что оно есть. Это непреложно, без этого дальнейший разговор теряет смысл. Далее, мы согласны,

что некие символы и соглашения принадлежат к этому пространству, а другие — нет. Тут могут начаться проблемы. Кто такой Набоков — эмигрант-порнограф или великий русский писатель? От ответа на этот вопрос зависит наше понимание России.

Получается лекция по чему-то структурному.

Не надо.

Тогда по-быстрому: главная характеристика страны (культуры) — отношение к самой себе. К собственным достижениям. То есть к традиции.

Что русского в России?

Россия пребывает в процессе постоянной институциональной ломки и переоценки социальных ценностей. Громко отказавшись десять лет назад от коммунизма, Россия начала пересматривать ценности демократии.

Иногда кажется, что Россия с неизбежностью отрицает собственную политическую и духовную аутентичность (будь это монархия, коммунизм или демократия, официальная религия или официальный атеизм, плановое хозяйство или экономический либерализм). Она не использует накопленные достижения (даже в смысле отрицательного опыта). Она отбрасывает свои достижения и с невиданным постоянством обменивает их на следующий проект, сводя его к утопическим крайностям.

Кажется, что есть некая особая «злокачественная основа» российского (русского) национального поведения. Поведения нации как части мирового сообщества, и поведения людей, принадлежащих к данной нации. Это отказ от традиции, который через несколько поколений становится «традицией отказа».

Может быть, так бывает везде.

По меньшей мере шесть поколений в России живут в отказе от традиции, испытывая на себе радикальные перемены в институтах и ценностях.

«Великая реформа» Александра II, контрреформы Александра III, Октябрьская революция, сталинские чистки и репрессии против октябрьских революционеров, хрущевское «разоблачение культа личности», брежневские контрреформы, горбачевская перестройка и следующие за ней сегодняшние попытки построить демократическое государство, гражданское общество и либеральную экономику.

Внутри этих больших исторических «ступеней отказа от традиции» наблюдаются ступени меньшего размаха — например, в эпоху Николая II переход от устарелого тугоподвижного абсолютизма к попытке построить конституционную монархию — и снова к реакции и войне.

Советский период также характеризуется бесконечной сменой институциональных и ценностных парадигм. Введение нэпа (тяжелая реакция «истинно верующих» коммунистов) и отмена (шок для «частников», трестовской бюрократии и немалой части потребителей). Уничтожение православной церкви. Коллективизация, то есть разрушение традиционного крестьянского уклада. Индустриализация, то есть резкое изменение соотношения городского и сельского населения и связанное с этим формирование «посадской» (пригород, барачная окраина, поселок городского типа) культуры, которая не является ни деревенской, ни городской. Замена коммунистического интернационализма идеологией русской великодержавности.

Самые последние институциональные и ценностные перемены опять сопровождаются призывами «вернуться к традициям». Однако поскольку каждое поколение радикально ломало традиции поколения предыдущего, не всегда ясно, о чем речь — если не об исторических декорациях.

Наверное, так бывает везде.

Российский отказ от традиции явился скорее всего трагическим результатом попыток быстрого ответа на модернизационные вызовы. Главным содержанием этих вызовов была необходимость включиться в сообщество развитых (прежде всего западных) стран и тем самым необходимость говорить с ним на одном языке. Разделять его политические и экономические ценности, а также усваивать культурные и технические достижения. Чтобы остаться Россией.

Конечно же, так бывает везде.

Но она все время отставала от мирового процесса модернизации. Конечно,

плохо, что все время приходится ориентироваться на Европу или Америку. Хочется обидеться, бросить все к черту или обратиться в инстанции — сделайте что-нибудь, надоело догонять! А что тут поделаешь?

Получалось так: чем настойчивее Россия стремилась сохранить свою самобытность, тем чаще и решительнее менялись векторы ее движения, тем беспорядочнее шел поиск новых ценностей.

Русская самобытность есть следствие русской закрытости и русского же невежества.

Швейцарская самобытность — тоже.

И любая другая.

Свою самобытность Россия всегда оценивала двойственно. С одной стороны, самобытность рассматривалась как безусловная ценность. С другой стороны, российский жизненный стиль явно не устраивал самих русских, и это относится не только к советской действительности, но и ко всей национальной жизни в более глубокой исторической ретроспективе.

Фольклор, литература и журналистика веками выставляли на всеобщее позорище нашу лень, пьянство, разгильдяйство, безрукость, вороватость, лживость и злобность. Возглас «Так жить нельзя!» приобретал значение порождающей модели российского жизненного стиля — этого, наверное, довольно редкого стиля, где острое ощущение неправильности собственного социального поведения и составляет основное содержание этого поведения. Понимание (или декларирование) неправильности отдельного поступка или всей жизни служит заменой правильному поступку или правильной жизни.

При этом сама «правильность» не есть нечто позитивное в европейском, демократически-рыночном, правовом — каком хотите — смысле слова. Никому в России так не доставалось от фольклора, литературы и особенно от журналистики, как добропорядочным обывателям, педантичным чиновникам, оборотистым купцам и служакам-офицерам — этим столпам демократии и свободного рынка. Призывы Розанова уважать чиновника, офицера и просто семьянина остались без ответа. Философы тоже терпеть не могли мирных обывателей. Алексей Федорович Лосев называл их мелкими душонками, тошнотворными эгоистами, «относительно которых поневоле признаешь русскую революцию не только справедливой, но еще и мало достаточной» («Диалектика мифа»). Тем самым с порога отвергалось знаменитое обращение Адама Смита к эгоизму булочника и мясника как к основе рыночной экономики. «Паршивый мелкий скряга хочет покорить мир своему ничтожному собственническому капризу», — разумеется, Лосев писал это отнюдь не в связи с рыночными теориями, но несовместимость жизненных стилей вырисовывается четко. Тут уже не только о рынке речи нет, но и о простом личном интересе. Нет речи о приемлемой системе обмена интересов в обществе, то есть о моральной санкции на само существование общества.

Правильно жить неправильно.

Неправильно жить правильно.

Нужна не правильность, а праведность, то есть недостижимый нравственный идеал, который только и можно противопоставить тотальному «так жить нельзя». Но праведно жить в реальности тоже нельзя, святость не может быть уделом всех или многих. Праведников должно быть очень мало. Один или два, как полагал величайший русский диалектик Смердяков, да и то это монахи-отшельники, которые «где-нибудь там в пустыне египетской в секрете спасаются, так что их и не найдешь вовсе» («Братья Карамазовы»).

На самом деле — с более новой точки зрения — они не просто спасаются, то есть спасают себя, и только. Они спасают и нас — «братское замещение греха одних терпением других» (Сергей Аскольдов. «Религиозный смысл русской революции») — старая русская, вроде бы даже прямо византийская, конструкция, позволяющая грешникам паразитировать на подвиге праведников. Впрочем, то, что св. Феодор Студит называл «взаимным переходом добра с одного на всех и обратно», вовсе не подразумевает автоматического самоизбытия порока исключительно потому, что где-то существует чья-то добродетель. Ведь у Феодора Студита, собственно говоря, речь идет о братьях, «союзом любви связанных». Точнее, о монашеском общежитии — с некоторой натяжкой это не что иное,

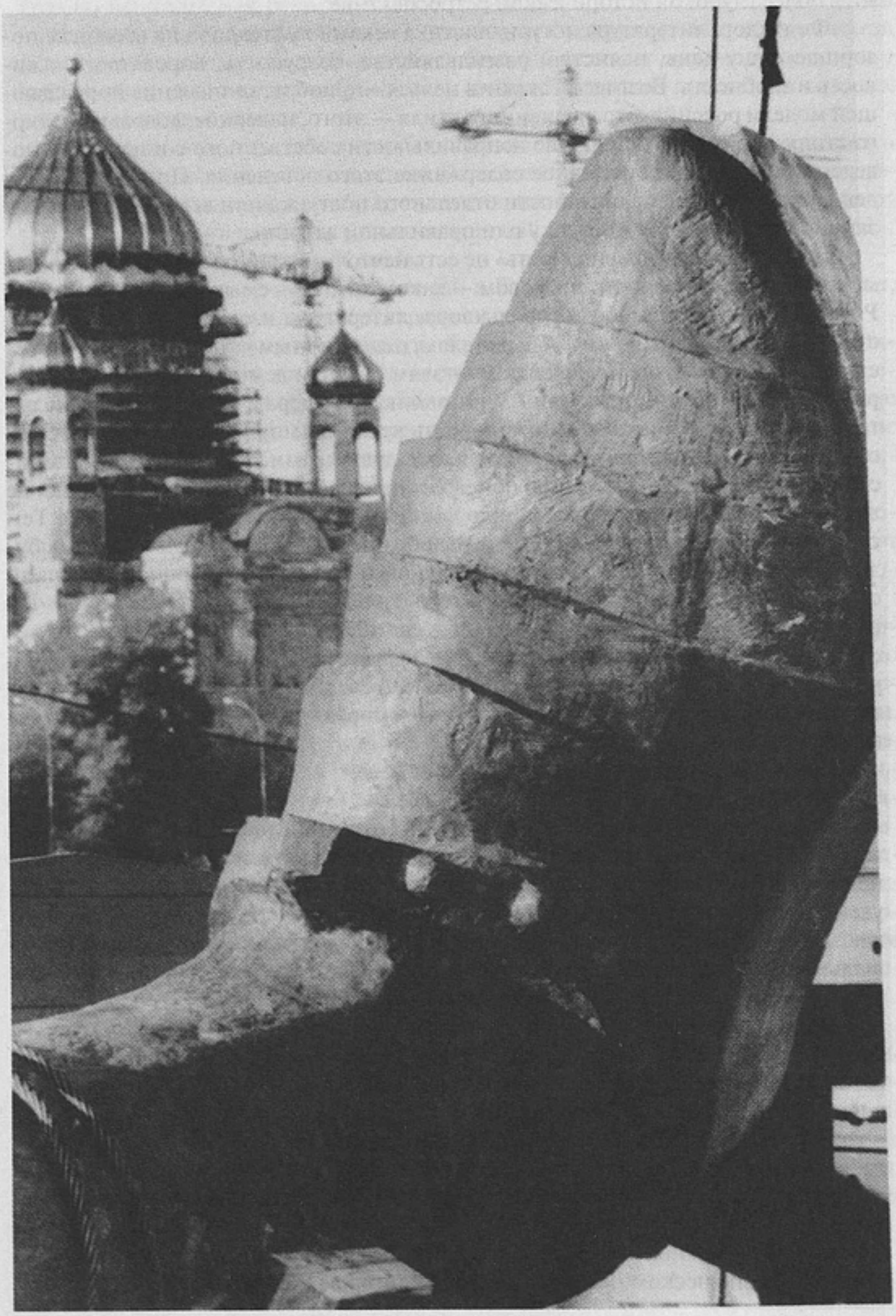
как взаимная поддержка в коллективе, вот и всё. Но даже если этот текст понимать как разговор о мистическом единстве всех православных христиан, то все равно — не просто «с одного на всех», но «и обратно». Проще говоря, один за всех и все за одного.

Однако наши любители душевного комфорта выкинули это «и обратно».

Кажется, получилось чисто русское изобретение, причем сравнительно недавнего времени (конец XIX века) — Русь спасется молитвой старца. Во всяком случае, в рассуждениях на эту тему — у того же Аскольдова (о едином теле Святой Руси — «праведность десятков миллионов очищала и просветляла в единстве народного сознания грех немногих тысяч поработителей») — нет ссылок на святоотеческую литературу.

Точнее, я этих ссылок не видел.

А листать насквозь все 166 томов «Греческой патрологии» мне было недосуг.

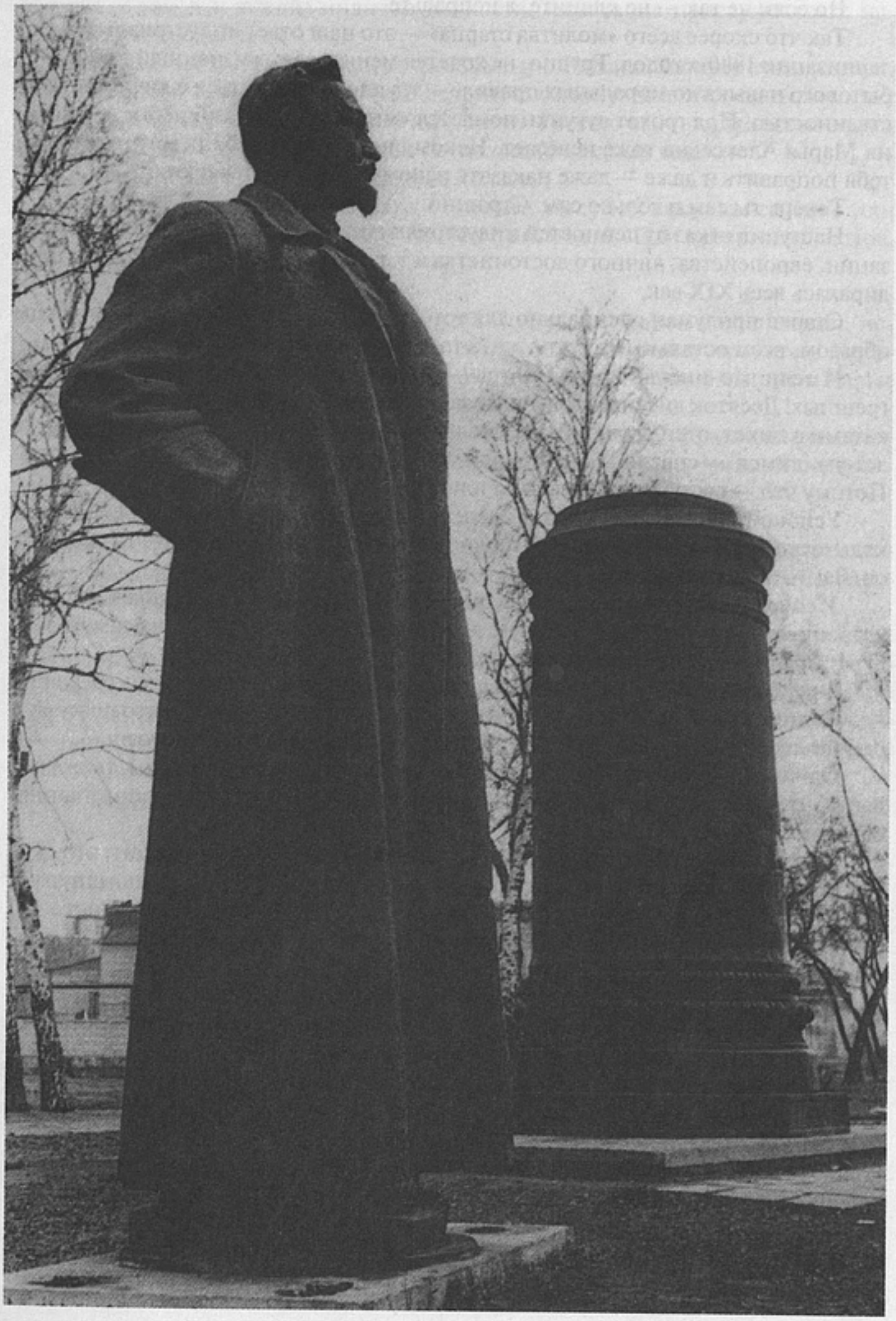


Выходит не ортодоксально. Святые отцы насчет «греха поработителей» (эксплуататоров народа) были настроены весьма серьезно. Особенно св. Иоанн Златоуст. Не говоря уже о Евангелиях, где говорится о фарисеях, которые разоряют дома вдовиц и лицемерно долго молятся — и примут тем большее осуждение.

Значит, Спаситель осудил, а русский народ простил. Это уже даже не «народ-богоносец», это забирай выше — «народ-вместо-бога».

Хотя самому Аскольдову вроде бы не свойственно народопоклонство. Наоборот, в 1918 году, когда он писал свою статью, настроение было иное. Были отвращение и страх перед озверевшими массами. Но общий контекст затягивает. Не сегодня, так сто лет назад, но все равно Святая Русь, где рабы прощают своих господ-мучителей.

Отвлеклись. Вернемся: поскольку мой грех — в изобретенном мною способе рассуждения — всегда искупается чужой праведностью, не грех и подтасовать



или, если угодно, подпереосмыслить кое-что из богословского наследия. Подфантазировать, подлепить свое — и объявить это исконным свойством русской православной души. Вот вам и хваленая русская религиозная философия. Она же очередная русская отсебятина.

А может быть, и я сейчас делаю точно так же?

И даже скорее всего.

А от кого говорить, если не от себя?

Интересно, что Смердяков (иногда кажется, что это более чем реальная фигура) в своих рассуждениях о прощении грешника не говорит о молитве старца, более уповая на Божью милость как таковую, апеллируя к судьбе Благоразумного Разбойника, что вполне ортодоксально. Почему-то думается: если бы идея о спасительной молитве старца была тогда в ходу, Смердяков непременно бы ее подхватил. Выходит, что идея появилась (или процвела) где-то между 80-ми XIX и 10-ми XX века.

Но если не так — не кляните, а исправьте.

Так что скорее всего «молитва старца» — это наш ответ индустриальной модернизации 1880-х годов. Трудно, не хочется менять весь жизненный стиль — от бытового навыка до моральных правил, — трудно примириться с личной ответственностью. Под грохот чугунки ломается «мир», община, «общество», княгиня Марья Алексевна тоже исчезает. Некому не то что за тебя ответить, некому тебя поправить и даже — даже наказать некому, этак по-отечески.

Теперь ты сам и только сам. Страшно.

Наступил отказ от ценностей индустриализма — от тех ценностей модернизации, европейства, личного достоинства и т.д. и т.п., — к которым Россия продиралась весь XIX век.

Старец придуман специально для того, чтобы отмолить грехи наши. Таким образом, всем остальным можно жить так, как жить нельзя.

И если что-нибудь когда-нибудь — мы не пропадем! Бог призрит на нас, грешных! Десяток диссидентов-правозащитников встанут с самодельными плакатами в пикет, отсидят в тюрьме, сколько будет дадено, а мы через два десятка лет умилимся — спасли, Божии люди, честь России! А сами пойдем чай пить. Потому что — свету ли провалиться или чтобы мне всегда чай пить?

Успокойтесь, жрецы русской идеи, миссии, святости, самобытности и уникальности, а также соборности, духовности и державности. Свету — провалиться. Вам — всегда чай пить.

У самовара я и моя Маша, а за окном совсем другой диску́рс (пожалуйста, с ударением на последнем слоге, и не для складу, а потому что так на самом деле будет правильно, от латинского discursus).

Фрейд пишет: «Русская психика вознеслась до заключения, что грех явно необходим, чтобы испытать все блаженство милосердия Божия, и что поэтому в основе своей грех — дело явно богоугодное» («Будущее одной иллюзии»).

Однако и оппонент Фрейда Карл Густав Юнг, не будучи русским, также полагал, что грех есть главнейший путь к познанию благодати («Воспоминания, сны, мысли»).

Что это? В случае Фрейда, который пишет атеистический трактат, это скорее всего аллюзия опять же к Достоевскому — возможно даже, к упомянутому тексту, где философствует Смердяков. Или к прототипической чисто (?) русской пословице «Не согрешивши, не раскаешься, не раскаявшись, не спасешься».

С Юнгом сложнее. Юнг описывает собственные переживания — грех богохульных мыслей и фантазий (грандиозное видение Бога, который с небесного престола испражнился на крышу храма и проломил ее глыбой кала). Допуск этих картинок в свой мысленный взор, разрешение себе фантазировать про такую скверность. И сладкое чувство облегчения. По протестантскому вероучению, воля человека несвободна. Значит, любой грех есть исполнение вышней воли. А стараясь быть безгрешным, ты грешишь, ибо состязаешься с Богом, который один только благ и чист. А ты должен быть чумазым и шкодливым ребенком.

Потому что Бог — это отец. Или даже обоеполый родитель, с грозным карающим фаллосом и уютной, принимающей, баюкающей утробой.

Раскаяние и спасение всегда впереди. Поскольку впереди в конечном итоге смерть. «Наг я вышел из чрева матери моей, наг и возвращусь» (Иов. 1, 21). «Возвращусь» во чрево, оно же могила, оно же прощение. Страдальчески искупительная поза мужчины, спрятавшего голову в колени женщины, которая в данной композиции есть Мать-Бог и Родина-Мать. А также Партия, Армия или Братва.

Прими меня — дай мне исчезнуть в тебе.

На твой безумный мир
Один ответ — отказ.

Индивидуальное стремление нырнуть назад в утробу — желание смерти и отказ, о котором мы говорили, отказ нации от модернизационных перемен, — все это одно и то же явление. Страх света, жизни, движения, ненависть к собственной (а там и к чужой) индивидуальности, нежелание прислушаться к негромкому голосу разума.

Погрузиться в утробу (бежать в самобытную Россию, заснуть вечным евразийским сном) — значит, не только исчезнуть самому. Значит, уничтожить эту самую утробу как вещь-для-себя. Уничтожить Россию как пространство соглашения. Превратить ее в стигийский поток околоплодных вод.

Быть русским — значит, отрицать Россию.

Если тебе нравится твоя страна — значит, ты тупой американец. «It's your land, it's my land, from California to the New York Island!» Или презренный совок. «Широка страна моя родная!»

Но почему у нас так?

Миссия исчерпана. Было — Великий Полигон мировой цивилизации, испытательный стенд, на котором пробовались модели жизнеустройства, философские концепции и художественные стили, реализовались большие и малые утопии, испытывалась на крепость человеческая мораль.

Стало — нормальная страна. Небогатая, но большая. С образованным населением. С трезвым руководством. В общем, со скромной, но твердой перспективой. Но кому-то стало скучно.

Ах, не отказаться бы с разгону и по привычке...

Дай Бог, скоро вся эта самобытническая истерика закончится. На уникальную глобальную авангардно-путеуказующую миссию сейчас активно претендуют американцы. Пусть их. Мы уже платили по этим счетам.

А нам в спокойной обстановке надо будет продумать и понять соотношение индивидуального и национального русского «я». Ответить, например, на такой вопрос — почему новая внешнеполитическая реальность воспринимается нами так болезненно? В современных обстоятельствах патриотизм — это озабоченность по поводу интимных связей с родной страной, которая тебя отвергает в пользу мирового сообщества.

У всех так.

Л.АННИНСКИЙ

Ресурс, свобода, субъект

ЧИТАЯ ПИВОВАРОВА

Юрий Пивоваров в своем трактате «Передельная Россия»[1] вскрывает столько кровоточащих язв и дает столько метких характеристик, что мне стоит больших усилий не пройтись по пробоинам и силуэтам. От «велеречивого косноязычия» Горбачева и «косноязычного шутовства» Ельцина до метафизической гениальности Ленина, чей масштаб соизмерим с масштабом двух определивших XX век еврейско-немецкоязычных гигантов — Маркса и Фрейда; чисто же русская миссия Ленина впечатляюще определена у Пивоварова соотнесением с двумя гигантами русской мифологии: «Это Штольц, взявшийся реализовать идеалы Обломова».

Я удерживаюсь от соблазна комментировать эти вещи, чтобы не уйти в оное дело «с концами»: трактат написан с литературным блеском, что вовсе не часто наблюдается у глубоко мыслящих ученых.

Я возьму только главную мысль — о том, на каких трех «субъектах» стоит Россия. Стояла, стоит и... далее пауза.

Эти три «кита» — Власть, Народ и Человек, оказывающийся Лишним.

Первые два пункта способны вызвать аллергию, настолько они изъезжены, причем если понятие «народ» набило оскомину за семьдесят четыре советских года, а до того — за «семьсот сорок» досоветских, то «власть» мельтешит в трудах публицистов все десять постсоветских. Возьмите сейчас любую газету и подсчитайте, какое слово первое по частотности. «Власть». Или ее кусают, или облизывают, ни секунды без нее не могут.

Пивоваров, конечно, обрабатывает эти бубоны своим спиртом. Народ у него вывернут русской историей в Популяцию, Власть превращена в метафизическую химеру, питающуюся человечиной (и притом «намертво пришпилена к некоему физическому лицу»). С тем они и работают в упряжке с третьим элементом, особенно милым моему интеллигентскому сердцу.

Этот третий — Лишний Человек. Бумажную школьную куклу Пивоваров оживляет, нагружая в тройке тяжелой и важной ролью: «Если Русская Система есть способ контроля над русской жизнью (в ходе которой Народ, напомню, перемалывается Властью в Популяцию. — *Л.А.*), то Лишний Человек — это мера незавершенности системы, индикатор степени неперемолотости русской жизни Русской Системой и Властью».

Отлично. Модель вроде бы работает. Если, конечно, не извлекать ее из-под родных осин и не сравнивать с другими Системами. Например, с Западом.

Сравнительно с Западом, наша Система, как мы давно усвоили, плоха: бесчеловечна, неустойчива и нелогична. Никакого civil society — сплошной грабеж, перехват и передел.

Передел (слово, явно состоящее в художественном родстве и с *черным переделом* в низах, и с *переделом мира* в верхах, и с теми *переделками*, в которые на протяжении тысячи лет без конца попадает многострадальный русский человек), *Передельная Россия* и есть та запредельная загадка-разгадка, которую демонстрирует нам Ю.Пивоваров.

Итак. Власть на Руси метафизична. И дистанционна. То есть «страшно далека от народа». Народ («социальные массы») тоже метафизичен: вместо здравого различения пространства и времени исповедует свое понимание некоего целого, в котором пространство и время оказываются «разными измерениями одного и того же» (что уловил Ленин, доказал Эйнштейн и диагностировал Фрейд, который тоже под все измерения подставил... сами знаете что).

---

[1] См.: «Искусство кино», 2001, № 7.

Но речь сейчас не о Фрейде — речь о том, как функционирует русская жизнь. О русском Народе и о русской Власти. Он ее грабит, потому что она его грабит. И все три компонента системы (включая Личность, трагически лишнюю на этой «дистанции», но — непременную), все они существуют во всесместительном «одном и том же» — в проступающем сквозь «все измерения» русском «пространстве», оно же «время». Это, как я понимаю, наша природа, отвечающая природе вокруг нас.

Главная же черта природы, окружающей нас, — скудость. Ни черта нет, ничего не хватает. Таковы «природно-климатические условия». Нет ресурса. Нет выбора. Нет свободы. Есть только нечто, от чего можно урвать.

Вот и рвут. Власть — у Народа. Это «всенародный учет и контроль». Народ — у Власти. Это «русский бунт». Или Смута, когда передел беспределен. Или революция, когда Народу удается дожрать Власть до нуля, после чего он сам становится Властью и дистанцируется от того, что дожрал.

Что делает на этом пиру Лишний Человек? Ждет участи. Или участвует на той или этой стороне. Или пластается меж теми и этими. Или играет роль прослойки, как говаривали большевики об интеллигентах. «А чё жалеть, сами себя прозвали лишними людьми», — делает блестящую подсечку Пивоваров и распластывает Лишнего Человека на ковре невластно-непопуляционных маргиналий: то это боярство, то казачество, то купечество... (От души поддерживаю такое расширение: не одним же интеллигентам раскорячиваться для этой роли.)

Но дальше. Рвут, рвут, а все мало. Царизм чего-то накопил — большевики растранжирили; пока рвали накопленное, как-то держались. Пришли демократы и рвут то, что накопили большевики. Сколько-то мы так продержались. Теперь опять голые сидим. Транжирим. Рвем. В переделе по уши.

Перефразируя старика Струве, Пивоваров констатирует: «Капитализм живет на счет коммунистического и, в частности, военно-коммунистического хозяйства, на счет накопленных им запасов». Точно так же как коммунизм — на счет накопленных капитализмом.

Ну дела. Значит, дело не в капитализме и коммунизме, от которых уже тоже тошнит. А в чем дело? А в том, что мы нащупываем нечто, чему капитализм и коммунизм служат только «разными измерениями».

А может, еще есть этому измерения?

Есть: перманентное перераспределение как адаптация населения к природной русской бедности, как способ выживания, запрограммированный для нас северными широтами, то есть скудостью вещественной субстанции.

Или — поэтически: «Забудьте детские сказки или сказки для детей о потенциальном богатстве России. Вспомните: «Эти бедные селенья, эта бедная природа...»

Вспомнили. У Тютчева — природа «скудная», но это ничего не меняет. Природу, ее не обойдешь. Общественный строй, установленный в России после 1917 года, — не марксистский, а «российский». И после 1991-го такой же. Ресурса по-прежнему нет. Выбора нет. Свободы нет. Нет, наконец, «субъектности», что в переводе с философского на нижегородский означает: «Россия гибнет».

Надеюсь, я достаточно корректно выявил логику концепции предложенного нам трактата. Если не обошлось без подколов — простите, издержки операции. Концепция, повторюсь, интересна, текст талантлив, взывает к встречной игре.

Но если логика не пострадала, то отважусь на несколько вопросов.

1. Откуда взяться в России чему-то другому, кроме дистанцирующейся Власти, ворующего Народа и страдающего Лишнего Человека, если все три компонента Русской Системы вырастают из неотменимой природной субстанции, имя которой — скудость? Почему мы должны ожидать чего-то другого и где гарантия, что это другое будет лучше, вырастет-то оно из той же скудости?

2. Откуда все-таки взялось у бедовавшего в переделах царя то, что потом растранжирили большевики, и как демократы исхитрились что-то схватить у большевиков и растранжирить, если те растранжирили после царя все и ничего не накопили?

3. Если Россия вторую тысячу лет живет в ситуации перманентного передела, меняя только способы дани, разверстки, налога, экспроприации, воровства, дележки и сохраняя при этом возможность продолжать свой вечный дуван и пере-пере-переделять вечно скудную «вещественную субстанцию», то почему я должен верить нынешним плакальщикам, что Россия гибнет?

РЕПЕРТУАР

«Амели»,
режиссер
Жан-Пьер Жене

НИНА ЗАРХИ

Лучше шире, да лучше

Год назад, предваряя публикацию рецензий на лучшие фильмы Московского кинофестиваля, я сетовала на отсутствие у него авторской воли, замысла и драматургии, отчетливого образа-облика, преднамеренного стиля. И как следствие — отсутствие фабулы, позволяющей другим, самодостаточным фестивалям выявить в своих программах или худо-бедно сымитировать — благодаря тонкой режиссуре скандалов, сенсаций, преувеличенных триумфов и шоковых развенчаний — некие тенденции современного мирового кино. Однако этот московский «штиль» (моя заметка тогда так и называлась) я предлагала осознать как концепт, как стратегию. И по примеру многих неамбициозных, более или менее нейтральных, просветительских международных киносмотров выступить в поход за качество исполнения: «невозмутимость» формы и содержания, чтобы состояться как стиль, требует особой калиграфии исполнения. Сегодня, подводя итоги XXIII ММКФ, признаем: поход начался — классность пока не достигнута, но в фестивальной жизни утверждается ощущение нормы. Организаторам удалось главное — определить сверхзадачу фестиваля (Кирилл Разлогов, директор программ, обозначил ее как «расширение диапазона») — и предъявить реальные, пускай и не во всем успешные, результаты ее выполнения. Замечу, что стратегия «расширения» кажется мне сегодня (как и год назад) оптимальной для Москвы, которой не по плечу и не по карману каннские роскошества — первые в киномире имена, премьеры шедевров, высокомерная строгость отбора, дерзкая интрига фестивального сценария и т.п. Это, с одной стороны. С другой — просветительская стратегия для нас актуальнее, чем, скажем, для Берлина, потому что московскую публику, совсем недавно допущенную до голливудских хитов и вцепившуюся в них с жадностью голодных, необходимо всеми доступными способами приучать к цивилизованному прокату, к потреблению полноценного кинорепертуара, искусно дифференцированного, виртуозно разведенного по радикально разным залам и радикально по-разному поданного. (В этом смысле фестиваль можно рассматривать как репетиционное поле для разумной прокатной политики.) Приобщение к «другому кино» в таких условиях необходимо, одна из самых интересных программ ММКФ так и называлась; приобщение это фестиваль попытался осуществить и за счет освоения новых территорий — многие оценили географическую (ретроспектива «Кино КНДР»), идейно-тематическую (программа «Новая Европа») и историческую («Неизвестный американский киноавангард») отвагу отборщиков, — и за счет неожиданных контекстуальных сближений. Как и в прошлом году, самыми выразительными оказались картины, открытые Канном, — я бы предложила, не таясь и не лукавя, выделить их в отдельный блок, чтобы публика могла сложить свое представление о последней коллекции ведущего Дома мировой киномоды. (Журнал писал об этих фильмах в № 9.)

Многое еще не сложилось. Иные программы показались скорее заявленными, чем осуществленными. Другие — не слишком последовательно собранными. Не очень пока получается с открытием эстетических параллелей и перекрестков. Случались незапланированные казусы, смешные

несоответствия: фильма программе или рекламе, программы залу (северокорейское кино и «Ударник», к примеру, — это очевидный мезальянс, не по смыслу, конечно, а из-за размеров зала). Слабее слабого прошлогоднего показался конкурс, и здесь как раз кстати оглянуться на отвергнутый нами Каннский ригоризм. В то же время непонятно, почему этот последний был проявлен организаторами фестиваля только по отношению к потенциальным российским участникам; мне видится в этом сильно завышенная оценка собственной работы по селекции картин в конкурс. Сюжет анекдотического соседства нашего «Балуева» и «$8^1/_2$» все еще жив как вечный позор, как предостережение, как жупел, способный напугать разумных и независимых, смелых и патриотичных творцов Московского фестиваля.

Но главное, повторюсь, произошло. И кое-какие вопросы, которые год назад казались неразрешимыми в пределах жизни одного поколения, были решены: пресс-центр, счастливо сменивший руководство, билеты и информация.

Главное, чего трагически недостает Московскому фестивалю — в сравнении с фестивалями зарубежными, — это зритель. Вообще-то в столице он где-то должен быть: на этот раз, например, его в течение трех месяцев, совпав в июне с киносмотром, играючи обнаружил смотр театра. Всемирная театральная Олимпиада собирала переполненные залы даже на маргинальные, не переводимые на русский лабораторные опыты.

Н.СИРИВЛЯ

Сын Авраама в эпоху глобализации

«Фанатик»
Авторы сценария **Генри Бин, Марк Джекобсон**
Режиссер **Генри Бин**
Оператор **Джим Денол**
Художник **Сьюзен Блок**
Композитор **Джоэл Даймонд**
Звукооператоры **Дэмиан Канелос, Дэвид Рафаэл**
В ролях: **Райан Госслинг, Саммер Феникс, Гленн Фитцджералд, Тереза Рассел, Билли Зейн**
Fuller Films, Seven Arts Pictures
США
2001

«Фанатик» Генри Бина (Гран-при XXIII ММКФ) — фильм по-своему уникальный. При всей простоте усредненно-американского киноязыка он вызывает множество порой взаимоисключающих интерпретаций. И зрители, и критики по обе стороны океана недоумевают: антисемитская это картина или филосемитская? И что означает явление миру еврея нациста, который полфильма произносит страстные монологи, призывая уничтожать иудеев, как крыс, а в финале добровольно погибает на кафедре синагоги от им же самим заложенной бомбы? Что это? Провокация? Заигрывание со злом? Картина безумия? Но на сумасшедшего герой не похож: говорит много, складно и убедительно. Только вот смысл до конца непонятен.

Рискну предположить: непонимание связано с тем, что современный, остросоциальный сюжет излагается в рамках библейской логики, трудно совместимой с ментальностью

современного человека. Вся парадоксальность и новизна «Фанатика» в том, что написанное в Книге Бытия автор воспринимает всерьез — как нечто, имеющее непосредственное отношение к нынешнему моменту истории вообще и истории богоизбранного народа в частности.

Фильм начинается цитатой из Библии: «*Бог* сказал: возьми сына твоего, единственного твоего, которого ты любишь, Исаака; и пойди в землю Мориа и там принеси его во всесожжение на одной из гор, о которой Я скажу тебе» (Быт. 22, 2) — и заканчивается толкованием этой цитаты. Все что внутри — история тяжбы с Богом одного из сыновей Авраама, что тоже абсолютно в рамках библейской традиции. Вспомним, как до хрипоты торговался с Богом сам Авраам, отстаивая судьбу Содома. Как в ночи боролся с Богом Иаков, после чего до конца жизни остался хромым. Как библейский пророк Иона пытался уклониться от возложенной на него миссии и очутился в чреве кита. Как свой счет Всевышнему предъявлял многострадальный Иов... И это великие праведники, святые ветхозаветной Церкви! А история израильского народа в целом, как она изложена в Библии, — нескончаемая череда трагических кризисов, вызванных неподчинением Божьей воле. И кульминация этой драмы — отвержение частью иудеев Христа, что закончилось, как известно, разрушением храма и почти двухтысячелетним рассеянием. (Однако, согласно Павлу, — Рим. 11 — это непонимание является промыслительным и спасительным для других народов, то есть попущено Богом.)

В общем, народ сей — упрямый и «жестоковыйный» — особой покладистостью никогда не отличался. Однако обетования Божии непреложны, избранный народ остается избранным, и его миссия — быть «царством священников и народом святым» (Исх. 19, 6) — неотменима. Идентичность еврейского народа основана, как справедливо замечает герой картины, «не на крови и почве», а на связи с Невидимым. Его судьба — быть «закваской», инструментом спасения, свидетельством присутствия Бога в истории. Есть, конечно, евреи, равнодушные к религии, но нет евреев, равнодушных к собственному еврейству, а «еврейство» и «избранность Богом» — синонимы. И потому даже атеизм, космополитизм, тяга к ассимиляции для евреев — реплика в длящемся почти сорок веков диалоге (споре, тяжбе) с избравшим их Богом. Бог присутствует в их сознании, в их крови даже тогда, когда они Его яростно отрицают.

Мальчик Денни, герой фильма «Фанатик», головастый очкарик, изгнанный из хедера за вольнодумные речи, выбирает наиболее радикальный из всех возможных вариант бунта. Он становится... антисемитом, фашистом, оголтелым скинхедом — грозой окрестных негров и тихих близоруких подростков, изучающих Тору. В отличие от них юный бунтарь не желает принимать на веру россказни о величии, благости и всесилии Бога Авраама, Исаака и Иакова. Бог кажется ему злобным, мстительным деспотом, а евреи, поклоняющиеся Ему, — стадом баранов, позволяющих вести себя на заклание. После того как Господь не поразил Денни на месте за столь кощунственные слова, он принимается «искушать Господа Бога» на практике.

Если Бог сказал Аврааму: «Я благословлю благословляющих тебя и злословящих тебя прокляну», значит, непослушание Богу можно продемонстрировать полным отрицанием еврейства как такового. Если сила евреев в покорности Божьей воле, значит, непокорность можно проявить, накачивая и развивая собственную силу — силу мышц, воли и интеллекта.

И вот дерзкий очкарик преображается в бритоголового устрашающего качка (Райан Госслинг) в футболке со свастикой, мощными бицепсами и непреклонной сталью во взгляде. Ежесекундная демонстрация силы становится смыслом существования. Грубо растолкать идущих навстречу негров. Избить до полусмерти коллегу из параллельной фашистской группировки, рискнувшего проверить Денни «на вшивость». Прийти на заседание уже почти мирных, почти респектабельных легальных фашистов, чтобы крамольными речами раздуть в их сердцах тлеющий огонь антисемитизма. Не дрогнув, смотреть, как боевики на стрельбище дырявят из автоматов фанерные силуэты еврейского семейства: папа, мама, тонкошеий мальчик в очках (вылитый Денни в детстве), девочка с косичками... Выслушать рассказы жертв Холокоста и, подавив скупую слезу, бросить в лицо старикам, прошедшим сквозь все круги ада: «Так что же вы не

сопротивлялись?!» Ежедневно общаться с подонками, претендовать на лидерство в их среде, каждое мгновение рискуя быть разоблаченным как еврей и чужак. И ради чего?

Как правило, демонстрация силы — оборотная сторона комплекса неполноценности. Но Денни комплексами не страдает. Он явно на голову выше своего окружения: его уважают, слушают, ценят, стремятся использовать... Демонстрация силы адресована не людям, а Богу: «Кто из нас сильнее? Доколе Ты будешь терпеть мои враждебные выпады? Существуешь ли Ты на самом деле? Защитишь ли Ты свой (и мой) народ, или Тебе на него наплевать?»

И Бог в какой-то момент отвечает. Впервые его вмешательство становится очевидным, когда Денни с дружками приходит в синагогу, чтобы заложить бомбу. Пока его приятели писают с хоров, рисуют на стене свастику и крепят взрывное устройство, герой не реагирует; но когда один из них достает и разворачивает свиток Торы, Денни внезапно кричит: «Не прикасайся к буквам!» Что это? Прорыв еврейского подсознания? Суеверный, веками заложенный страх? Не думаю. Испугавшись, герой вышел бы из игры. Тут другое — властное, непререкаемое чувство святыни: в этих древних, священных буквах — Бог, Его Слово, Его Откровение...

Потом, сам не очень понимая зачем, Денни приносит осквернённый, израненный свиток домой. Зачем-то клеит его лейкопластырем. Почему-то запрещает своей девушке Карле (Гленн Фитцджералд) сидеть перед свитком раздетой. А когда по просьбе Карлы он читает на иврите: «И сказал Господь Аврааму: пойди из земли твоей, от родства твоего и из дома отца твоего (и иди) в землю, которую Я укажу тебе» (Быт. 12, 1), в гортанных звуках древнего языка — такая сакральная мощь, такая сила, что присутствие Бога становится почти физически ощутимым.

На Карлу все это производит неизгладимое впечатление. Независимая латиноамериканка, дочь фашистской пассионарии Лины Мёбиус (Тереза Рассел), она тут же начинает учить иврит, справлять Субботу и ходить в синагогу. Именно умненькая Карла формулирует мысль, которой изо всех сил пытался противиться Денни: быть растоптанным, униженным, уничтоженным перед Богом, возможно, величайшее счастье из дарованных нам на земле.

Однако Денни уже не может просто, как ни в чем не бывало вернуться в лоно ортодоксального богобоязненного еврейства. Он понимает, что зашел слишком далеко — упрямо и дерзко противясь Богу, он вступил на территорию реального зла. На его совести смерть еврейского магната Маццони, имя которого он назвал на заседании фашистской ячейки в качестве жертвы номер один. В черно-белых не то видениях, не то снах герой видит себя нацистским солдатом, вздернувшим на штык трехлетнего еврейского мальчика — сына того старика, которого он с презрением упрекнул за слабость и трусость. Эпизод повторяется снова и снова, и лишь после того как Денни видит себя в этом сне на месте не палача, но жертвы, он принимает решение предать себя в руки Бога. Вызвавшись читать молитву в синагоге, он собственноручно закладывает под кафедрой бомбу в надежде, что Господь покарает его. Но не готовность принести себя в жертву становится знаком его окончательного примирения с Богом, а то, что за пять минут до взрыва Денни, сломив гордыню, предупреждает собравшихся и дает им возможность уйти. Игра в сверхчеловека закончена, герой становится просто человеком; и когда этот колос созрел для жатвы, Господь принимает жертву.

Сын Авраама погибает в ослепительной вспышке. В эпилоге, в посмертии, Денни поднимается по ступенькам в хедере своего детства и на каждой лестничной площадке встречает ребе, который продолжает давний прерванный спор. «Может быть, ты был прав, — говорит ребе. — Может быть, Иссак действительно умер, чтобы потом возродиться к другой, новой жизни...» И так снова и снова, и неясно, прав он был или не прав и что его ждет «там, наверху»... Диалог продолжается, но уже за пределами и жизни, и фильма.

Господь не заменил этого отрока агнцем. Другого выхода, видимо, не было: слишком ощутимо затягивается вокруг героя вязкая паутина лжи и предательства. Даже приятельница еврейка из прокуратуры, которая относится к Денни вполне сочувственно, пытается втянуть его в нечистую игру и заставить стучать на фашистов-соратников. На периферии фильма бледно, как пламя при свете

дня, но в полную силу полыхают «костры амбиций» — фашисты-антиглобалисты балансируют между респектабельностью и экстремизмом, подсчитывая, что больше принесет дивидендов, журналист из «Нью-Йорк таймс» (Билли Зейн) жаждет сенсаций, подружка-прокурорша не забывает об интересах карьеры... С завидной американской ретивостью все стремятся к успеху и норовят скушать друг друга в рамках закона и приличий. Денни же не интересуют ни деньги, ни власть, ни известность, даже собственная безопасность и жизнь. Его интересует только Бог. Есть ведь такие «фанатики», не способные удовлетвориться казенной мудростью катехизисов и желающие получить ответы из первых рук! И Денни добивается ответа с настойчивостью истинного еврея.

Фашистский маскарад как форма богопознания — весьма экстравагантный поворот сюжета! Но так ли уж значимы перипетии этой религиозной драмы, если учесть, что попутно авторы обрушивают на голову зрителя целый ворох провокационных антисемитских лозунгов, идей, аргументов? От примитивного: «Мы ненавидим евреев, потому что они — евреи» до «высокоинтеллектуального»: «Евреи ставят под угрозу жизнь человечества; проповедуя абстракцию, они отрывают людей от крови и почвы. Смотрите, за триста лет, с тех пор как их выпустили из гетто, они подарили миру империализм, социальные революции, две мировые войны и оружие массового уничтожения»...

Зачем все это произносить? Зачем будить едва притихшее лихо? За годы, прошедшие после трагедии Холокоста, людям наконец-то внушили, что антисемитизм неприличен, постыден, как грязь под ногтями, как дурной запах изо рта. Кино долго и настойчиво приучало нас к мысли, что евреи — такие же люди, как все; а теперь вдруг нам говорят: евреи — *другие*, и *такими*, не будут никогда. Зачем?

Смысл, мне кажется, есть. Человечество вползает в эпоху глобализации, и проблемы национальной, культурной и религиозной идентичности обостряются с всевозрастающей силой. Ведь люди и народы, действительно, разные, их разность — это промысел Божий. И чем дальше, тем все более становится ясно, что безрелигиозная идеология либеральной терпимости и рационального гуманизма никак не может быть надежным цементом единого мира. Основа должна быть другой.

Выступая перед профашистски настроенными банкирами, Денни в какой-то момент предлагает самую парадоксальную формулу борьбы с еврейством: «Евреев надо любить... Они держатся друг за друга, они образуют народ лишь до тех пор, пока подвергаются гонениям, и обречены доказывать враждебному миру, что они умнее, талантливее и богаче всех остальных...» «А что, если, когда мы полюбим евреев, они станут еще талантливее, умнее и богаче?» — спрашивают из зала. «Да, — отвечает Денни. — Возможно, когда мы их полюбим, евреи станут еще сильнее. Они станут, как боги». После чего, возмущенно гудя, богатая толпа обращается в бегство. И тут побежал бы кто угодно — правые, левые, образованные и не очень; кто положа руку на сердце захочет, чтобы другой народ стал сильнее, а уж тем более — сильным «как боги»? Между тем это единственно возможная формула глобального мироустройства, корнями своими уходящая опять-таки в Библию. Любовь, содействующая тому, чтобы другие стали «как боги», точнее, «как Бог», есть иудео-христианская формула спасения, от библейского — «...и благословятся в тебе все племена земные», — сказанного Господом Аврааму (Быт. 12, 3), до евангельского: «Итак будьте совершенны, как совершен Отец ваш небесный» (Мф. 5, 48). Если твоя любовь, терпимость и уважение помогают другим дорасти до их божественной сути — более высокого смысла в жизни вообще не найти. Когда эта формула станет такой же расхожей и общеобязательной, как сегодня нормы политкорректности, можно будет говорить о том, что возникла платформа для единства всего человечества. Но чтобы быть *как* — нужна вера, нужно все-таки ведать, *как Кто?*

«Фанатик», типично социальный или, как сейчас говорят, соцреалистический фильм, в силу своей парадоксальной фабулы и вызывающей проблематики принуждает нас связать в своей голове несвязуемое — сиюминутное и вечное, актуальную политику и метафизику, еврейское и всемирное... И заставляет увидеть, что абсолютное зло расовой нетерпимости, ксенофобии и распада преодолимо лишь на путях действительного приближения к Богу.

ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ

Калоши счастья

«Чего же проще!» — сказала колдунья.
Андерсен. «Дюймовочка»

Истории, с нажимом рассказывающие о суровой неоднозначности мира, амбивалентности понятий добра и зла, упоительных в своей жути загадках темной стороны человеческой натуры, иногда могут довести до ручки. Неудивительно, что Жан-Пьер Жене, увидев и восхитившись тем, как Эмили Уотсон в фильме «Рассекая волны» превращала чудо, жертву и грех в синонимы, страстно захотел снять ее в другой роли, где для чуда не понадобится ни жертвы, ни греха, ни страдания, а просто — немного свободного времени и воображения. То есть он честно захотел сочинить современную добрую сказку — жанр, кстати, вовсе не паточный, совершенно революционный и мало кому удающийся. Вроде бы со спецэффектами в кино сейчас все в порядке, а удачливых сказочников раз-два и обчелся. Ну если, конечно, не называть направо и налево сказкой любую слезливую мелодраму с нелепым хэппи эндом — жанровое вырождение нравоучительной притчи. Хотя то, почему удачное стечение обстоятельств принято называть сказкой, понятно. Настоящий сказочный вымысел от любого нагромождения иносказаний — в героических комиксах, киберпанковских антиутопиях, абсурдистских играх ума и скрещивающих мотивы древних эпосов с апокалиптическим пафосом фэнтези — отличается крепкой связью с обыденностью и эмоциональной достоверностью.

«Особенно занимало и удивляло русалочку то, что цветы на земле пахнут». Уберите отсюда русалочку — и получится чистая правда. Подставьте на место русалочки Джонни Деппа — и получится «Эдвард Руки-Ножни-

«Амели» ***(Le Fabuleux destin d'Amelie Poulain)***
Авторы сценария **Жан-Пьер Жене, Гийом Лоран**
Режиссер **Жан-Пьер Жене**
Оператор **Брюно Дельбоннель**
Художник **Алина Бонетто**
Композитор **Янн Тирсен**
В ролях: **Одри Тоту, Матье Кассовиц, Руфус, Иоланда Моро и другие**
Film stiftung, France 3 Cinéma, La Sofica Sofinergie, Le Studio Canal+, MMC Independent, Tapioca Films, Victoires Productions
Франция — Германия
2001

цы» Тима Бёртона. Верните Деппу руки и лицо — и вы погрузитесь в «Аризонскую мечту» Кустурицы. Сделайте Деппа старшим братом подростка-дурачка Леонардо Ди Каприо — и вот уже вы разгадываете «Что гложет Гилберта Грейпа?» Лассе Хальстрёма. Добавьте Джонни Деппа к Жюльетт Бинош с ее ведьминской косинкой в печальных глазах — и готов «Шоколад» того же Хальстрёма. А от него рукой подать до «Амели» Жан-Пьера Жене — его фильм очень похож на тот особый сорт горячего шоколада, который героиня Бинош посыпала чем-то острым, соблазняя жителей игрушечного городка, куда занесло ее северным ветром. Да и сама Амели могла бы оказаться способной ученицей хорошей ведьмы Вианн. По крайней мере, она явно в каком-то из снов, навеянных Оле Лукойе, брала у нее уроки сладкого соблазна, превращающего горьковатую реальность в воплощенную сказку.

Открытие фильма Жене актриса Одри Тоту даже чем-то похожа на молоденькую Жюльетт Бинош. Впрочем, как известно, роль была написана для Эмили Уотсон (даже героиня названа ее именем Эмили — Амели), но та не смогла себе представить, как на полгода покинет Англию, чтобы играть на ломаном французском. В итоге, похоже, фильм Жене только выиграл: если псевдофранцузскому, космополитичному «Шоколаду» так и не удалось ввести мировую моду на сладкую легкость бытия, то чисто французская «Амели с Монмартра»[1] вполне может оказаться более удачливой. Тем более что ее героиня нашла секрет этой легкости не в тайном шаманстве кондитерских рецептов, а в простенькой позитивистской заповеди, которая доступна всем: чем горевать о несбыточном счастье, лучше дарить себе и людям маленькие радости.

У Андерсена есть знаменитая сказка «Калоши счастья», в которой остроумно и с ехидной простотой показана разница между счастьем как некоей идеализированной мечтой и радостью бытия как доступной, но незаметной, а потому неоцененной реальностью. Там две феи, Счастья и Печали, решили провести эксперимент, оставив в прихожей дома, полного гостей, волшебные калоши, исполняющие желания владельца. Люди, одержимые манией заблуждаться, не подозревая о свойстве калош, ничтоже сумняшеся возвышали в своем воображении то жизнь в далекие времена, то праздную долю поэта, то беззаботность птички, то красоты далеких краев. В результате последний владелец, притомившись от «счастья», по собственной воле уснул вечным сном, от которого его спасла совестливая фея Счастья. Андерсен не был бы великим сказочником, если в конце не приписал бы, что хозяйственная фея Печали прихватила калоши с собой. Поэтому прежде чем сетовать на судьбу, стоит как следует все взвесить, чтобы не сесть в калошу.

По-видимому, Амели с детства размышляла о таких материях. Ее отец, наконец, решивший приобнять дочку, когда ей сравнялось лет шесть, услышал, как бьется ее взволнованное неожиданной лаской сердчишко, и решил, что она серьезно больна. Из-за этого родители Амели стали желать, чтобы Бог послал им сына. Поэтому девочка с матерью раз в году наносила ритуальный визит в Нотр-Дам — поставить «просительную» свечку. Но однажды, когда они выходили из собора, одна канадская туристка решила свести счеты с жизнью и упала ровно на предполагаемую мать предполагаемого мальчика. Так девочка осталась полусироткой — традиционный начальный этап воспитания чувств сказочной героини.

Думаю, что этот пролог у Жене намеренно и впрямую отлично рифмуется с обрамляющим «Магнолию» Пола Томаса Андерсона (еще один потенциальный киносказочник) анекдотом «о неудавшемся самоубийстве и удавшемся убийстве». Там все перепутанные между собой истории завершались в их самый кульминационный момент, когда каждому из героев казалось, что его личные чувства, болезни, прошлое или настоящее — это полный крах вселенной. И за такое скудоумие они получали вполне библейский град из огромных лягушек, пробивающих головы, крыши, окна, стены, — как единственное средство заставить людей опомниться, выйти из замкнутого круга. Гениальный в своей сказочно-

[1] Один из вариантов названия фильма. — *Прим. ред.*

иррациональной вещественности голливудский спецэффект, полностью равнозначный эффекту «калош счастья».

Уроки детства не прошли даром, и Амели выросла в прелестную девушку, работающую официанткой и умеющую получать от жизни маленькие радости — погружать руку в мешок с мелкой фасолью, к примеру, или кидать камешки в канал Сен-Мартен. Собственно, большая часть сюжета фильма состоит из таких вот наглядных уроков доступного счастья, тщательно отобранных из реального каталога необъяснимых чудес, объяснимых странностей и причуд, который Жене, по его признанию, составляет всю свою жизнь, щедро делясь с персонажами своих фантазий. Нет, его персонажи не убавили эксцентрики по сравнению с каннибальскими «Деликатесами». Но тот давнишний каталог гротескных и болезненных фантазий, похоже, во многом пополнялся тогдашним соавтором Жене, Марком Каро. Их совместный мир был безжалостным и уродливым, а главное, замкнутым, вызывающим приступы клаустрофобии и на редкость стабильным в своем безобразии миром выживших после Апокалипсиса. Монмартр Амели — это мир *живущих*, подвижный и открытый, несмотря на всю его раскрашенную красоту и изобразительную открыточность. Дело в том, что режиссер-рисовальщик-конструктор Жене впервые в жизни снимал кино на натуре (и получил жуткий стресс от этого). Правда, его художественное безумство предъявило к натуре максимально жесткие требования — из кадра были изгнаны случайные люди и вещи, реальные плакаты в метро и на улицах заменены на более стильные, специально сделанные для съемок, объектив кинокамеры снабжен особыми фильтрами, изменяющими цвета, а все это впоследствии еще и доведено до ослепительного блеска на компьютере. Но ведь на то он, Жене, и был рожден, чтоб сказку сделать былью. Как и его героиня, впрочем.

Амели случайно находит в своем старом доме давным-давно спрятанную каким-то мальчишкой коробку «с секретом»: солдатики, открытки, фантики, какие-то еще штучки. Решив сделать небольшое чудо и подарить через сорок лет детство незнакомому господину Бретодо, она попутно открывает, что вокруг полно клиентов «с причудами» для ее рукотворных чудес. И вот. Мадам консьержка, брошенная мужем, растворившимся в погоне за какой-то вертихвосткой, получает от него влюбленное письмо, якобы обнаруженное в разбившемся много лет назад на вершине Монблана почтовом самолете. Парочка почти незнакомых друг с другом мизантропов — брошенный муж-ревнивец, изводящий бывшую жену-официантку визитами именно в ее кафе, и одинокая продавщица сигарет, страдающая от выдуманных болезней, — после двух-трех ловких намеков закручивают самозабвенно-страстный роман, доходящий до бесстыдства вампиров, давно не пивших свежей крови. Грубый тиран, владелец продуктовой лавки, изощренно (причем на грани бытового криминала и уж точно с безграничным хулиганством) наказан за обиды, наносимые помощнику — нежнейшему здоровяку, который так деликатен с пучком салата, будто это выпавшая из гнезда птица. Добровольно обрекший себя на одиночество отец Амели берет пример со своего «сбежавшего» садового гнома, который забросал его полароидными видами разных городов (в хозяйстве любой феи-ведьмы всегда нелишними могут быть услуги соседки-стюардессы), и отправляется в первое в своей жизни путешествие. Ну и, конечно, владелец коробки получает ее, а вместе с ней и кусочек своего детства — как романтичнейший довесок к фанатически любимым этим пожилым гурманом жареным цыплятам.

Особое место в этом подарочном наборе удачнейших стечений обстоятельств (а стекаются они весьма активно) занимает роман самой Амели с Нино. Ее избранник — сам по себе ходячий каталог странностей: коллекционер необычных записей на автоответчиках, изыскатель отпечатков ботинок на свежем асфальте, собиратель и реставратор выброшенных своими владельцами неудавшихся фото в кабинках-автоматах, днем он работает в «Аттракционе ужасов» привидением-скелетом, а вечерами — в порновидеосалоне кассиром. Очень хороший парень, правда. Мама Амели, конечно, вряд ли пожелала бы такого жениха своей дочке. Но ведь туристка из Квебека недаром сыграла в прологе сказки роль Провидения. И Амели имеет возможность сама выбирать себе судьбу.

Этот сладостный мир, которому до совершенства не хватает каких-то двух-трех грамотных перестановок и пары счастливых случайностей, прекрасен. Отрицание тотальной виктимности киноперсонажей и зловещего драматизма их судеб так свежо на общем фоне, что дух захватывает. В этой сказочности есть какая-то душевная и даже духовная подлинность — способность не принимать во внимание многовековые уроки цивилизации, постепенно, но настойчиво отвоевывающей — если не сказать, отворовывающей — у бытия и быта их изначальную боговдохновленность.

Мир «Амели», конечно, стерилен. Это «мир для примера»: Жене лишил натуру естественной грязи, вычистил улицы, закрасил граффити на стенах, желая взять на себя функции творца и полностью контролировать эстетику своего с Амели мира-Монмартра. Но взгляд режиссера в этом фильме по-настоящему боговдохновлен, то есть полностью лишен муры, которой засорены глаза тех, кому попал осколок зеркала троллей. Тут можно вспомнить жителей другого его города — «Города пропавших детей», которые вовсе не имели глаз, потому что их выкалывали при посвящении в некую постапокалиптическую секту, вживляя на их место объектив фотокамеры.

Да, чистый, ничем не искаженный взгляд кажется поверхностным.

Да, мир, выстроенный на простых истинах, выглядит слишком благостным и сладостным.

Да, подправленная и подкрашенная реальность на экране травестирует суровые реалии жизни.

Но все далеко не так просто даже в этом лучшем из миров. Для провокации в искусстве всегда используют жестокость, грубость и угрюмство — чтобы бить наотмашь. Но зато уникальная — детская, сентиментальная, сказочная и с виду наивная — провокация «Амели» вкрадчиво претендует ни много ни мало как на восстановление божественной справедливости. Амели — настоящая сказочная героиня, а значит, героиня в кубе, потому что она смело нарушает закон цивилизованной пассивности. Все остальные персонажи ходят по кругу своих рефлексий, не находя и не ища выхода. Раз, два, три, ничего не произошло — вот всеобщий закон. Только случай (не несчастный), врывающийся в повседневную жизнь, называют чудом, привыкнув к чудесам на каждый день, холодильник, кондиционер, автомобиль, самолет, телефон — уже не чудо, бытовая данность. Может, невинный фетишизм, этакое повторное опредмечивание того, что обычно не замечаешь, сможет вернуть чудесность предметам цивилизации, наполняющим жизнь? Отсюда забавные виньетки в одушевленном мире фильма Жене в виде перечня предпочтений каждого персонажа — способ полюбить себя и все вокруг как творение Творца.

Сладчайшая Амели на самом деле жутчайшая бунтарка, как и Вианн из «Шоколада». В Средние века их обеих обязательно сожгли бы на костре как ведьм. Но Средние века прошли. Нам достались просто средние, будничные, повседневные — они-то и тяжелей всего. Бороться с пустотой будней можно, только заставляя ее заполниться, то есть *заставляя* ее предметами и придавая рефлексиям вектор. В буднях нет ни ценностей, ни героизма — одна привычка. Амели становится героиней, внося в пустоту одинаковых будней ценные (для тех, кто понимает их ценность) вещи, ценностные оценки и непривычные ощущения. И все вокруг нее пробуждаются, начинают двигаться. А Амели с хитрой улыбкой рушит ханжески унылую и потому безбожную цивилизацию тем, что привносит в нее своим маленьким лукавым творчеством забытую идею Творца.

«Ах, как велик мир!» — сказали утята. Еще бы! Теперь им было куда просторнее, чем в скорлупе» (Андерсен. «Гадкий утенок»).

ЕЛЕНА ПЕТРОВСКАЯ

Определение близости

Близость невозможна. Так, почти категорично, мы определили бы посыл одноименного фильма Патриса Шеро. (Именно одноименного. Переводить Intimacy словом «Интим» — вульгарно-просторечным — неверно как в лингвистическом, так и в содержательном плане: речь идет о близости, *в том числе* интимной, которая становится камертоном и проблемой всей двухчасовой картины.) Только коммерческая поспешность заставляет извлекать смысл из откровенных сексуальных сцен, к которым сводится лишь незначительная часть сюжета: да, в один и тот же день недели двое молчаливо, жадно занимаются любовью, и это, похоже, единственное, что связывает в остальном друг другу незнакомых мужчину и женщину. Но это всего лишь завязка, напряженное (двусмысленное?) приглашение следовать дальше за мужчиной, желающим разгадать загадку случайной возлюбленной, за женщиной, играющей Теннесси Уильямса на подмостках не слишком фешенебельного театра. Это приглашение пройти путь невозможной близости, близости, требующей речи, знания, определенности, а потому необходимо сопряженной с разочарованием, — дело не в том, что слова оказываются скудными или очень резкими, но скорее в том, что выведенная в свет дня, претендующая на прозрачность отношений, столкнувшаяся с самой реальностью (семьи и работы) близость исчезает, разбиваясь о жесткий каркас социальных норм и предписаний. По-видимому, единственное место, где она обитает, — это *край, граница*. Не случайно героев до поры до времени объединяет негласное соглашение («Просто она приходит ко мне по средам», — так примерно говорит мужчина) и встречаются они в помещении, на вид заброшенном и нежилом.

Физическая любовь, как она показана на экране (пресловутый «ин-

«Интим» ***(Intimacy)***
По мотивам рассказов Ханифа Курейши
Авторы сценария **Патрис Шеро, Ханиф Курейши**
Режиссер **Патрис Шеро**
Оператор **Эрик Готье**
Художник **Хейден Гриффин**
Композитор **Эрик Невье**
В ролях: **Марк Риленс, Керри Фокс, Тимоти Сполл, Марианна Фейтфул**
Azor Films, France 2 Cinéma, Greenpoint Films, Mikado Films, Studio Canal
Франция
2000

тим»), может кого-то поразить как чрезмерно натуралистичная. Это не порнография, но и не любовь «красивых» тел, каждое движение которых продумано заранее (во имя достоверного эффекта). Это любовь «как она есть», во всей ее обыденной непоэтичности: грубость сексуального желания, неловкость поз, неизменное присутствие презерватива. Такая любовь неэротична, но в то же время ее нельзя назвать отталкивающей. Она словно защищена от возможности быть потребленной — разом исключаются и вуайерский, и эстетический взгляд. Скорее, с ней можно смириться как с тем, что не шокирует, не доставляя, впрочем, удовольствия. Такой способ показа определенно связан с изменением образа естественности в кино, а следовательно, и с эволюцией самого (кино)реализма. (Сегодняшнему, в том числе голливудскому, реализму приходится мириться с нестандартным — такова реакция на торжество различных меньшинств и так называемых миноритарных практик. Отсюда — больший простор для изображения обычного, каждодневного, банального — всего того, что раньше подавлялось за недостатком красоты, а стало быть, и формы.) Но это не значит, что зрителю устроена очная ставка с бесформенным и даже безобразным. Нет, Шеро остается «живописным» в той мере, в какой эти неприукрашенные тела буквально вылеплены светотенью. Это по-прежнему реализм, то есть заведомая стилизация изображения, только обращенный к аудитории, для которой деление на «высокое» и «низкое» утратило, похоже, всякий смысл.

Но как понимать, что близость невозможна? По логике фильма близость возникает из дистанции, ею поддерживается и гибнет тогда, когда — парадоксальным образом — *стремится к близости*, то есть к преодолению барьеров, стоящих на ее пути. Проявлением дистанции является неписаный контракт — в отличие от брачного контракта, провозглашающего близость официально. Неписаный контракт предшествует любому возможному слову, он возобновляется одним лишь поведением, притом что встречи, несмотря на регулярность, лишены каких-либо гарантий. (Однако полны ожиданий — ожиданий слов, которые так и не произносятся, последующих встреч, в ритме которых пусть единожды, но наступает сбой.) Молчание и речь словно приведены в динамическое столкновение друг с другом: если влюбленные молчат, то весь мир вокруг заполонен речами — исповедальными, диалогическими или же теми, которые берутся напрокат (к их числу относятся реплики из «Стеклянного зверинца» Уильямса, что звучат на театральных подмостках из вечера в вечер). Как только начинается речь, кончается зона приватности, речь стремится захватить, присвоить другого, не случайно первый диалог героев после конфликта — во многом их последний диалог. Речь в фильме действует крайне агрессивно, она раскалывает пополам — такое раздвоение претерпевают герой и героиня, молчащие перед лицом друг друга и выплескивающие в мир целые потоки слов. (Разговоры героя с клиентами и сослуживцами, его диалоги с мужем возлюбленной во время и после спектаклей, уроки театрального мастерства, проводимые героиней, ее актерская игра.) Речь, иными словами, есть механизм самой социальности, пытающейся контролировать дистанции, — спонтанной близости она не допускает. (Подобная близость возникает независимо от социальных ожиданий — уже по одной этой причине она является асоциальной.) Речь — липкая субстанция, опутывающая всех, кто в нее вовлечен, требованиями формального Закона: она выясняет, докапывается, не оставляет ни малейшей недосказанности. Она призывает, теребит, пренебрегает сокровенным. Ее цель — снятие дистанции между «внутренним» и находящимся на стороне Закона, попытка узаконить «внутреннее» через придание его огласке. Враждебная молчанию, такая речь целенаправленно уничтожает близость.

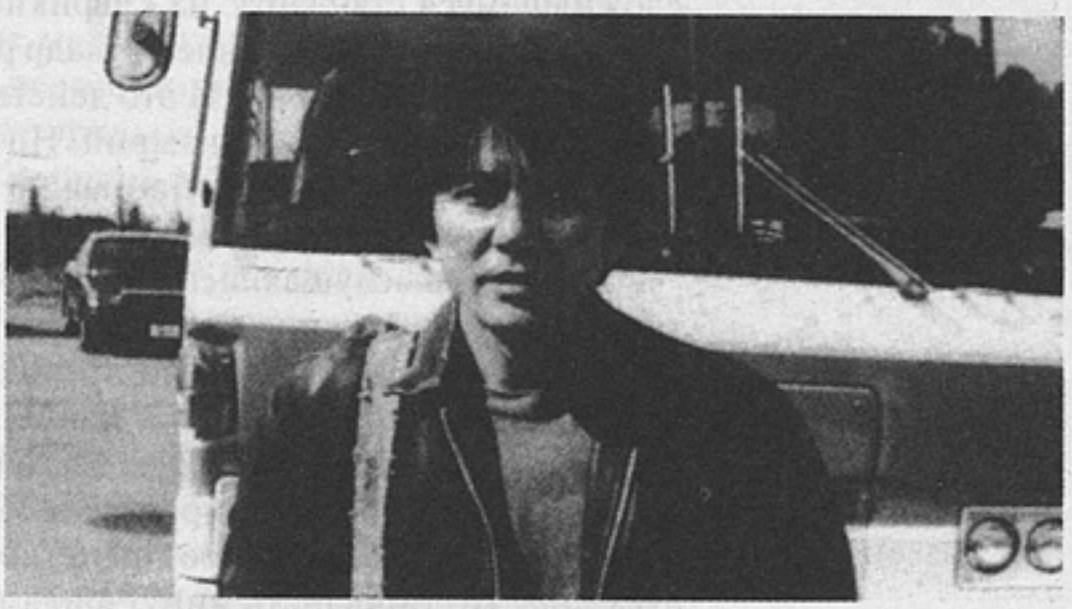
Осмелимся предположить, что нервозному пунктиру речи соответствует тип съемки, ассоциируемый с ручной камерой и домашним видео. В данном случае речь идет о стремительных прогонах или пробегании объектов с явно заниженной (и в этом смысле несоразмерной человеку) точки возможного взгляда. Такой прием воздействует почти соматически, постоянно разбивая ритм привычного восприятия. (Создается ощущение, что кто-то заставляет пригибать голову, но от этого картина четче не становится, ибо все время бежит, смещается фокус.) Сексуальные сцены, напротив, сняты подробно, медленно и, напомним, даже живописно. Кажется, что у близости совсем другая скорость и

что близость эту нам предлагают рассмотреть. Или что мы должны реконструировать *близость* как *дистанцию,* поскольку сама позиция созерцания (наблюдения) предполагает наличие последней. Вот почему режиссеру так важно оставить эти сцены нейтральными — никакой порнографии, уничтожающей дистанцию через насилие взгляда, никакой эротики, стирающей ее чувственным отождествлением и соучастием. В целом фильм Шеро довольно труден для восприятия. И не только потому, что содержательно он рассказывает о такой жизни, «простота» которой связана с убогостью, одиночеством, исчерпанностью самых разных возможностей. В этом смысле он принадлежит к числу «социальных» лент, какими прославилось, в частности, современное британское кино. (Заметим, что работает Шеро с английскими актерами и воссоздает английский — лондонский — быт.) Труден фильм и своим визуальным решением, словно дублирующим на формальном уровне ситуации и состояния, которые переживаются героями. (Недостаточно рассказать историю, как бы намекает режиссер, эффект от повествования должен быть подкреплен другим, «технологическим», а это и есть прерогатива собственно кинематографа. По-видимому, сказывается и то, что Шеро начинал свою работу в театре.)

Итак, тематически фильм распадается на «до» и «после». Чему соответствует (неопределимая) близость и ее утрата. Замечательно, насколько четко режиссер проводит эту грань и насколько нетривиально ему удается закрепить близость за сексом и молчанием. Близость противостоит сближению, попытка превратить ее в «произведение любви» приводит к неудаче. Значит, это та тонкая материя, которая противится трансляции — переведению в какую бы то ни было систему знаков или социальных кодов. Она извращает эти знаки, проходит судорогой через них. Вспомним, как героиня, наблюдающая за актерами и требующая от них *изображения* близости, выходит из себя как раз тогда, когда актерам это удается, вернее, когда в их игру вторгается что-то постороннее. Это можно назвать настроением или же отпечатком той самой близости, которая узнается и заражает, располагаясь в области предпонимания. Наверное, поэтому близость и является столь мучительной — ее невозможно понять. Она просто случается, не оповещая о своем приходе, как и об исчезновении. С ней невозможно справиться, поскольку, соединяя людей, близость оказывается им не под силу. В каком-то смысле это всегда неудача, если иметь в виду некоторый ожидаемый исход. Это так, поскольку время близости не совпадает с социально-ритуальным временем, фиксирующим характер и стадии допустимого сближения (помолвка, брак, отношения любовников и т.п.). И Шеро цикличностью встреч намекает на это особое время, не продиктованное исключительно биологической потребностью или одним лишь гнетом обстоятельств. Вся вторая часть фильма — это театр самой жизни, где близость в лучшем случае играется. Стоит вывести ее на подмостки, как она перестает существовать, растворяясь в полустертых репликах. (Обращение к театру тем более уместно, что в нем все речи повторяемы и анонимны. Редко когда актеры говорят «от себя».) Одним словом, *близость неизобразима,* а значит, ее можно переживать либо рефлексивно конструировать. И если герои Шеро заняты первым, то сам он с помощью кинематографа явно сумел преуспеть во втором.

Части целого

Сюжет и цвет. Муниципальный автобус, в котором едут шестнадцатилетний подросток и его четырнадцатилетняя сестра, подвергается нападению. Маньяк террорист убивает всех пассажиров, кроме Кодзуэ, ее брата Наоки и водителя Макото. Затем самого террориста убивают полицейские... Два года спустя, после странствий, в которых он пытался вернуть смысл жизни, Макото приезжает в родной городок. Поселяется в доме брата, устраивается на работу. Одновременно в городке происходит серия убийств молодых женщин. Брат подозревает Макото. Тот покидает родственников, приходит в дом Наоки и Кодзуэ и остается с ними. Дети живут одни: мать ушла, отец погиб в автокатастрофе. Брат с сестрой бросили школу и перестали говорить. Макото терпеливо возвращает их к нормальной жизни. Вскоре к ним присоединяется кузен Наоки и Кодзуэ — студент Акихико, приехавший на летние каникулы... Тем временем убийства продолжаются. В их совершении полицейский комиссар опять же подозревает недавно вернувшегося в город Макото. Он оказывается в тюрьме, затем его отпускают... Макото покупает старый автобус и предлагает Кодзуэ, Наоки и Акихико отправиться в путешествие. Они добираются до океана, едут дальше. Однажды ночью Акихико будит Макото, сообщая ему о том, что Наоки исчез. Макото находит мальчика с окровавленным ножом в руке — после очередного убийства. Убеждает его искупить вину и отводит в полицию. На прощание Макото обещает Наоки, что в свое время все они вернутся за ним. Путешествие продолжается, в какой-то момент Акихико с презрением высказывается о Наоки. Макото высаживает его и уезжает, хотя и сожалеет о своем поступке. Вместе с Кодзуэ они добираются до мемориала, находящегося на вершине холма,



«Эврика» ***(Eureka)***

Автор сценария и режиссер **Синдзи Аояма**

Оператор **Масаки Тамура**

Художник **Такеси Симуцу**

Композиторы **Синдзи Аояма, Исао Ямада**

В ролях: **Кодзи Якусё, Аои Миюазаки, Масару Миюазаки**

Imagica Corp. J Works Les Films de L'Observatoire, Suncent Cinema Works, Tokyo Theatres Company

Япония

2000

откуда открывается захватывающая панорама. К Кодзуэ возвращается способность говорить. Камера взмывает вверх, монохромное изображение сменяется цветным. Эврика...

Цвет и звук. «Эврика» Синдзи Аоямы — почти черно-белое кино. Не потому, что только в конце, на пару минут, достигает полного цветового спектра, — весь остальной метраж также деликатно подцвечен. Сепия дает иное разнообразие, нежели каноническая черно-белая тональность. Она — как завершенный спектр, но «отсурдиненный» до микрооттенков. Десатурированные цвета сохраняют свое естественное разнообразие скрытым от глаза, уведенным в глубь тонального диапазона. Такая колористика уже избавлена от дискретности натурально цветной картинки и, с другой стороны, выше предельного усилия ахроматической гаммы. В отличие от нее наделена серебристой прохладой, прозрачной пластикой, в которую влиты свойства и плавания, и полета.

Цвет лишен насыщенности, тон сдвинут в сторону белого: оттенки сближены и высветлены. То же самое со звуком. Звукоряд минимален, изыскан, как аудиографика. Шумовой фон превращен в едва заметное сфумато, и любая звуковая деталь первого плана, любая сонорная линия становятся ясными, кажутся отчетливыми, будучи при этом тише привычного. В этом видна высокая технологичность новейшей акустической культуры — умение быть предельно простой. И незаметная дисциплина старой китайско-японской живописи тушью — по-нашему, акварели, водной графики, выполняемой быстролетящей кистью. Выглядеть монотонно-бедной, казаться прекрасно-скучной, как бы никакой. Медитативной, амбиентной — на нынешнем сленге. Или пресной — на языке древней традиции, для которой «пять цветов» ухудшают зрение, «пять звуков» портят слух и т.д. Предельно простое — в прямом соседстве с пустым, покоющим в целости все качества мира. На этой границе качества мира — и органы чувств — незаметно подменяют друг друга. Мы понимаем почти без удивления, что видим прозрачный звук, слышим затихший цвет. Или прямо вдыхаем их субстанцию, истончившуюся до невесомости.

Звук и время. «Для фильма я организую звуковой бэнд, как если бы сочинял музыку», — говорит Синдзи Аояма. Первым импульсом к кинотворчеству ему служит какой-нибудь диск. И длина визуальных секвенций соответствует времени звучания любимых пластинок. Последний фильм «Родзи-И» в согласии с четырехчастным макси-синглом продолжается всего час, предпоследний, «Эврика», ориентированный на двойной альбом, — больше трех с половиной. Кинокартина длиной в двести семнадцать минут выглядит откровенным вызовом сложившемуся стандарту: из «Эврики» мог бы получиться «хороший двухчасовой фильм, однако практически кадр раза в два длиннее, чем нужно» (*Джон Монахан,* Detroit Free Press). И это действительно так, если кино представляет собой экранизированный сценарий. Но в данном случае нам предлагается форма зрительной музыки, рассчитанная на то, чтобы смотреть «широко закрытыми глазами», слушать взглядом.

Внимание «слушающего взгляда», возможно, и есть самый близкий эстетический аналог восточной практике созерцания. Когда затухает эмоциональная вибрация, картина жизни превращается в род тонкого сновидения, а любовь лишается страстности: в конце концов такая любовь и есть главная тональность «Эврики». Но кроме всего прочего подобное внимание вводит иное время. Время линейное, простое и быстрое, выветривается из памяти как заблуждение, освобождая пространство от судорожной спешки смертного существа. Двести семнадцать минут фильма — лишь внешний знак этого пространства; действие, лишенное противоположения статики и динамики, — его внутренняя природа. Монотонность, лишенная бедности, бедность, освобожденная от скучности, скучность без утомительности. Что это такое? «Как сверхъестественно и как удивительно! Я черпаю воду из колодца и ношу дрова», — говорит Хокуси (XV век). Аояма произносит что-то о «посткино». По-другому, вероятно, можно сказать о таком кино как о киносреде вместо кинозрелища. О таком посткино, которое, подобно музыке родоначальника амбиента Брайана Ино, дает режиссеру чувство защищенности.

Время и образ. В «Эврике» есть сцены, в которых на протяжении многих минут вообще ничего не делается. Не то что ничего не говорится — ничего не

движется, но при этом само изображение начинает дышать. В конце концов нельзя не вспомнить и о вводной сцене, которая почти обманывает зрителя, обещая ему остросюжетное продолжение. Об эпизоде с захватом автобуса, из которого изъят весь смертельный азарт «столкновения добра и зла», что превращен в оцепенелое ожидание развязки и как-то незаметно, через серию статичных состояний перетекает в то, что происходит два года спустя и продолжается уже вплоть до финального кадра в том же темпе. «В конце концов» — здесь значимая оговорка, ведь речь идет о смерти если не в прямом, то в самом существенном для героев смысле. О разрушении психической целостности. Начавшись как психоделический action, фильм развивается как мистическое road movie, как повествование о поисках утраченных душ. Сам Синдзи Аояма говорит о влиянии The Seachers Джона Форда, но мне скорее вспоминается «Мертвец» Джима Джармуша, не говоря уже обо всех японских киноисториях о привидениях. Тех случаях нарушения отмеренного хода повествования, когда экранное время с чудесной незаметностью превращается в какое-то остекленевшее временное вещество.

Многие застывшие планы Аоямы не могут не ассоциироваться с прекрасными образцами японской фотографии, например, со снимками Содзи Уэды. В них, к тому же окрашенных в цвет сепии, есть вкус кадров середины прошлого века. И нет большей странности, чем видеть их ожившими и знать, что дело происходит совсем недавно. Такое невозможное нарушение хронологии, создаваемая им иномирность переживаются соматически. Кинокартинка размыкается, включая в себя твое психическое тело, но при этом оставляя ему возможность одного только чистого, безучастного присутствия. Безучастного, но какого убедительного — в каждом кадре, в каждой сцене так много всего, неисчислимое количество деталей, микродвижений и микрособытий, вроде бы совершенно ненужных для понимания собственно сюжета. И точно так же, как в жизни, никогда не знаешь, какие из них будут иметь значащее продолжение, благодаря которому ты осознаешь символический смысл происшедшего в прошлом... Какая-нибудь жвачка, прилепленная Акихико к тыльной поверхности перил, что спустя чуть ли не четверть фильма будет отклеена Макото. Зачем это? Или официантка, что подает путешественникам еду в придорожном ресторане и оказывается как две капли воды похожей на другую девушку, в убийстве которой подозревали Макото. Или это только кажется? И что еще более странно, увидев ее, Наоки пулей вылетает в туалет: его тошнит. Лишь потом оказывается, что он-то и есть убийца той, первой девушки, официантка предстала ему как ожившая жертва...

Все эти неопределенности, зависание между всегда ассоциирующейся с прошлым фотокартинкой, случайностью пересечения линий реальной жизни и заданностью киноряда и есть чудо этого фильма. На философском языке оно называется становлением. В случае «Эврики» такое становление есть нечто большее, нежели фактическая динамика человеческой жизни. Не только возвращение свойства речи, не просто путешествие без цели, внезапно достигшее пункта смысла. Это осуществление имени фильма, нахождение себя, соединение распавшихся частей. Проще говоря — исцеление. Почти просветление.

Может быть, самое любопытное в концовке «Эврики», где мир обретает цвет, — это совпадение формального приема с тем, что был придуман Тарковским для финала «Андрея Рублева». Только у русского режиссера знаком обретенного смысла жизни и восстановленной речи было абсолютное изображение — цветные иконы (и только потом лошади и летняя гроза). У Аоямы, как и положено японцу, вместо этого — пейзажная панорама, реальная топография.

Как известно, никакое просветление не бывает окончательным. За ним может следовать другое, еще более полное.

ОЛЕГ АРОНСОН

Санитары любви

Сюжет фильма вполне может быть представлен как история болезни. В этом случае он будет выглядеть примерно так: Пациентка К. — средних лет, незамужняя, преподаватель музыки Венской консерватории — живет с матерью, отец находится в психиатрической лечебнице. Отношения с матерью крайне сложные. Мать постоянно контролирует жизнь К., обвиняет ее в распутстве, что приводит к ссорам и дракам между ними. При этом у К. периодически бывают приливы нежности к матери. Спят они в одной постели. На уроках со своими учениками К. бывает неоправданно суровой и жесткой. У нее, однако, репутация хорошего педагога и талантливой пианистки. Сексуальную жизнь не ведет. Регулярно посещает sex shop, где просматривает порнографическую видеопродукцию. Сексуальное возбуждение возникает при запахе крови, при подглядывании за половым актом, при порезе собственных половых органов во время мастурбации; возбуждение сопровождается непроизвольным мочеиспусканием. В сексуальных фантазиях представляет себя подвергшейся насилию мужчины на глазах у собственной матери. Истероидные реакции усилились после того, как за К. начал ухаживать молодой человек, ее ученик. Степень агрессивности и жестокости ее поведения резко возрастает. Так, она подсыпает битое стекло в карман куртки своей ученицы. Попытка полового контакта с молодым человеком заканчивается неудачей. Юноша оставляет К., после чего она окончательно теряет контроль над собой, наносит себе удары ножом, в беспамятстве бродит по городу.

Кинокамера у Михаэля Ханеке действует почти с медицинской дотошностью, фиксируя факты «психического заболевания» или, говоря попросту, безумия. То, что мы видим, действительно, может быть интерпретировано как «случай из практики», который, в свою очередь, сам еще нуждается в психиатрической интер-

«Пианистка» ***(La Pianiste)***
По роману Эльфриды Елинек
Автор сценария и режиссер **Михаэль Ханеке**
Оператор **Кристиан Бержер**
Художник **Кристоф Кантер**
В ролях: **Изабель Юппер, Бенуа Мажимель, Анки Жирардо, Анна Сигалевич, Сюзанна Лотар и другие**
Wega-Film Production, MK2, Les Film Alain Sarde, Arte France Cinéma
Франция
2001

претации и в соответствующем лечении. Но, во-первых — и это имеет принципиальное значение, — никакое «лечение» не предполагается, а во-вторых, Эрика Кохут (Изабель Юппер) как персонаж фильма сама неявно предлагает возможную интерпретацию своего поведения (что находится в полном соответствии с фигурой фрейдовской «венской истерички»). Однако эти моменты «высказываний» Эрики могут быть легко потеряны, если мы находимся в рамках «медицинского наблюдения», «случая из практики» или даже обыкновенной сплетни («Вы слышали, что случилось с пианисткой Кохут?»). И можно сказать, что кино Ханеке начинается именно тогда, когда рассказываемые события уступают место тем образам, которые мы не готовы считывать с экрана, стремясь, напротив, к их устранению, для которых мы — «слишком моральные» существа, озабоченные собственной «моральной нормой», лелеющие ее, а потому легко фиксирующие отклонение от нормы как безумие, то есть как место, где, по определению, разумная речь отсутствует. Язык для нас является языком лишь в той степени, в какой мы его понимаем, то есть устанавливаем через него *нормативные* отношения друг с другом. Но как говорит девиация? Каковы возможности ее языка? И, наконец, *что* она говорит «нам», условным представителям некоторой безликой «нормы», для которой язык все еще лишь функция взаимопонимания?

Искушение смотреть фильм Ханеке как еще одну шокирующую историю безумия велико. Такое восприятие фильма предполагает, что отдельные эпизоды связываются в некий рассказ (вполне жанровый, хотя и чересчур резкий и даже провокационный в сравнении, например, с кинематографически изысканной «Историей Адели Г.» Трюффо) о несчастной любви немолодой женщины с психологическими и сексуальными проблемами, приводящей ее к окончательному срыву. Такое восприятие также требует, чтобы действия персонажей были мотивированы, то есть объяснимы в рамках общего целого фильма. А если действия неожиданны, непредсказуемы, девиантны, то на помощь приходит именно психиатрия — объяснение через заболевание. Отсюда неизбежен этот «клинический» пласт фильма, но вводится он самим жанровым (нормативным, моральным) сознанием. Именно последнее является основной преградой к языку, на котором строит свое высказывание героиня Изабель Юппер, и к тому языку, к которому пытается подступиться средствами кино режиссер.

Со времен «Калигари» безумие интересует кинематограф, ощущающий какую-то важную связь своих образов с фантазиями умалишенных, со сновидениями, то есть со всем тем, где желание находит для себя способ воплощения. Пользуясь фрейдовским противопоставлением «принципа удовольствия» и «принципа реальности», можно сказать, что кинематограф обращается именно к сфере удовольствия, где опыт желания обнаруживает себя в образах быстрее, нежели принцип реальности успевает вступить в свои права, передав полномочия контролирующей и нормализующей функции сознания. Сама идея показать безумие в визуальных образах — сколь бы странными они ни были — создает дистанцию по отношению к безумию, выводит его из сферы опыта. Строгость Ханеке именно в том, что он не пытается заставить изображение сыграть (имитировать) безумие. Он показывает до предела натуралистично именно действия персонажей. И камера не удивляется и не содрогается, а фиксирует происходящее с предельной точностью. Эрика Кохут играет на фортепьяно, общается с венскими интеллектуалами на великосветском приеме, разрезает лезвием влагалище, испражняется — и все это показано в одном и том же режиме нейтрального изображения, среднего плана, естественного интерьера. В результате фильм распадается, по крайней мере, на два нарратива — историю любви (и здесь соблюдаются положенные жанровые клише) и историю безумия (в основании которой лежит случайная серия девиантных поступков). И мы, зрители, склонны интерпретировать вторую историю через первую только потому, что «история любви» давно стала для нас принципом реальности, обрела определенный культурный и социальный смысл, а безумие в том виде, в каком оно показано в фильме Ханеке, не может собрать свой смысл именно в качестве истории, несмотря на все хорошо известные возможности психиатрических и психоаналитических интерпретаций, которые, в свою очередь, уже сами во многом стали клишированными.

Продемонстрируем это на примере эпизода, который, похоже, является в фильме ключевым. Это эпизод с битым стеклом, подсыпаемым Эрикой в карман ученицы. Зритель уже посвящен в то, что Эрика не хотела, чтобы девушка

играла на концерте, но ей пришлось уступить настойчивым просьбам матери ученицы и коллег. Более того, Вальтер (Бенуа Мажимель), юноша, ухаживающий за Эрикой, подбадривает девушку и садится рядом с ней, чтобы перелистывать ноты. Как только исполнение начинается, Эрика выходит из зала в гардероб, камера показывает нам ее спину, медленные движения головы, по которым мы фиксируем блуждание ее взгляда. Это момент чистого ожидания, когда зрителю предложено проследить направление желания, то будущее действие, которое предугадывается в спине и затылке Изабель Юппер. После того как действие (тщательно детализированное и последовательно зафиксированное безучастной камерой) совершено, только после этого в ход запускается машина конкурирующих интерпретаций, объясняющих поступок, исходя из жанровых канонов. Ханеке настолько не акцентирует свое киноповествование, что возможны весьма разнообразные рациональные объяснения этого жестокого поступка героини: от зависти к таланту ученицы до ненависти к ее музыкальной бесчувственности, от женской ревности до еще одного проявления ее ненормальности. Всякая из этих интерпретаций является психологической спекуляцией, поскольку заставляет героиню действовать по правилам нарративных шаблонов, приписывающих правила определенного языка тому, кто вступает с миром в коммуникацию на ином языке. Да, конечно, всякое действие задним числом может быть интерпретировано как преднамеренное, но если «желание объяснить» оказывается явно избыточным по отношению к самому действию (как в данном случае), то надо признать это действие либо внеязыковым, либо находящимся в рамках уже иного языка. И тогда лучше начинать с непонимания действия. Почему мы вообще должны считать возможное понимание столь важной составляющей языка? Понимание отвечает в языке за логику соответствий (объяснение, описание, аналогия, тождество, идентификация и т.д.), но непонимание (вводящее логику различия) — тоже акт коммуникации, то есть языковый акт. Когда мы говорим о языке девиации, то мы должны восстановить иную логику, в которой принцип удовольствия одерживает верх над принципом реальности или, говоря несколько иначе, неконтролируемое желание (которое мы зачастую склонны называть «безумием») само производит языковые правила, не заботясь о соответствии и адекватности выражения.

Возвращаясь к «Пианистке», можно сказать, что героиня Изабель Юппер совершает действия по извлечению языка из желания. Этот частный язык слишком слаб, он еще не обрел свои знаки, которые позволяли бы ему читаться и быть понятым. Основанием его являются секс, страх, унижение, боль. Через них Эрика способна контактировать с миром, но мир говорит на другом языке, в котором эти коммуникативные элементы нежелательны или, точнее, воспринимаются не как коммуникативные, а как «внутренние» физиологические или психологические особенности.

Можно сказать, что основанием языка героини являются не знаки, но симптомы. То же верно и в отношении всего фильма, однако роль симптома в этом случае выполняет тот кинематографический образ, который выходит за рамки только чтения и ви́дения, создавая особую перцептивную ситуацию, где воздействует именно серия перверсивных жестов, которые указывают на разрывы в «естественном» восприятии, стремясь обрести в этом уже ином пространстве (пространстве Другого) возможность высказывания. (Все это так или иначе имеет отношение и к психоаналитической традиции, на что в фильме Ханеке есть достаточно указаний, и к традиции современного феминизма, представителем которой является Эльфрида Елинек, автор романа; более того, говоря о симптоме, можно вспомнить Адлера, считавшего, что симптом есть само проявление женского... Однако все эти сюжеты находятся за рамками данной статьи.)

Итак, уточним различие между знаком и симптомом. Через знаки вводится сеть понимания, схватывающая реальность таким образом, что она становится читаемой (и понимаемой) по правилам. Знак неизбежно отсылает к смыслу. Что касается симптома, то он всегда имеет дело с бессмысленным, с тем, что, говоря на языке психоанализа, проявляет себя как некий субститут вытесненного желания. Кроме того, и это особенно важно отметить, симптом, поскольку имеет непосредственное отношение к вытесненному, располагается на границе психического и социального. Симптом — это уже коммуникация, высказывание для Другого, высказывание, которое еще не может найти для себя адекватные знаки. И потому боль как симптом (и как кинематографический образ) со-

всем не то же самое, что боль как физиологическая реакция (знак существования анатомического тела).

Таким образом, если мы рассматриваем последовательность эпизодов в фильме как последовательность знаков, указывающих на заболевание, то «безумие», «извращение», «мазохизм» остаются естественным, но не самым убедительным результатом такого прочтения. И такое восприятие нисколько не отличается от восприятия по жанровым клише, давно ставшим кинематографическими знаками. Если же мы попытаемся иметь дело с симптомом, то это потребует перестройки всего восприятия фильма в целом. И психоанализ здесь только помощник в попытке приблизиться к бессознательному как к особому языку, ощутить возможность перевода желания в высказывание. Но для чего нужен этот «перевод», к кому он обращен? Кто способен воспринять весь этот «безумный» язык шокирующих симптомов? Ответ: либо врач–психоаналитик, либо тот, кто любит. Когда ученик Эрики Вальтер отказывается воспринимать ее перверсию, то это значит, что его желание было видимостью, «обманкой», страсть — мужским самоутверждением, увлеченность замечательной пианисткой — обольщением, флиртом со всеми положенными в такой ситуации знаками влюбленности, но не любовью. История любви распадается, таким образом, на две истории — историю обольщения («любовь» Вальтера, собирающаяся из знаков любви, не предполагающая испытания абсолютной инаковостью Другого) и собственно историю любви Эрики (высвобождение желания во всей его беспощадной откровенности, когда сама любовь оказывается симптомом пораженной социальности). В таком случае мы имеем дело не с безумием как следствием любовной драмы, но с совершенно иным сюжетом — любовью как способом коммуникации через безумие. И фильм тогда видится иначе. Сцена с битым стеклом, описанная ранее, оказывается переломной, поскольку в ней высвобождается вся до того подавляемая симптоматика насилия, страха, боли, крови. После этой сцены в жизни Эрики заканчивается музыка и начинается любовь, эта своеобразная зона разрешенной девиации в мире норм. Сразу после этой сцены следует драматичная попытка сексуального контакта с Вальтером, ибо с этого момента все желания отпущены и нескрываемы. До этого музыка была единственным способом социализации Эрики, выполняя функцию отсутствующего отца, функцию закона (не случайна, а афористично демонстративна ее фраза: «Лучше фальшивая нота, чем дурная интерпретация»). И в этом смысле музыка для героини, наряду с унижением и болью, входила в ту симптоматическую серию, которая и есть возможность безумия (или любви).

В отличие от Эрики, Вальтер, улыбчивый и воспитанный юноша, блестящий студент Инженерного института, талантливый пианист и, несомненно, не менее способный хоккеист (еще одно его хобби), кажется самим воплощением *закона* нормы, ее нескромного очарования. Этот закон тотален, он распространяется на те области, где норма уже не законодательна, — в сферы желания и опыта, каковыми, в частности, являются и секс, и любовь, и при определенных условиях музыка. Но музыка для Вальтера — это та же успешно проделанная работа, что и инженерия, и хоккей. Еще одна возможность успеха, признания, понимания. Вероятно, таковы и другие ученики Эрики. Вероятно, таковы и все мы, кинозрители, потребители клише, защищенные, как нам кажется, в своем восприятии от безумия. Ханеке продолжает играть с этими клише, создавая для них рефлексивную дистанцию, как он уже ранее это делал в «Забавных играх». Так, в финале «Пианистки» Эрика кладет в сумку нож, и сам этот жест заставляет предполагать развитие фильма в рамках определенных стандартов жанрового восприятия: убийство, покушение на убийство, самоубийство... Но заданы уже другие рамки, цепочки значений разорваны, а значит, мы вновь будем обмануты, нам вновь укажут на наше безликое место, удобство которого не предполагает главного — восприимчивость к Другому.

Однако сила кино именно в том, что эти пустые лакуны неоправданных ожиданий, непонятых жестов, неприятных видимостей сами высвобождают ту образность, которая провоцирует скрытые желания. И эти образы располагаются, подобно симптомам, до знаков, производят иные знаки (иной морали), позволяющие нам смотреть фильм в том числе и через наше нереализованное безумие, подавляемую любовь, казалось бы, вовсе невозможную в мире социальных и моральных норм.

МАРИНА ДРОЗДОВА

Под покровом небес

«Кандагар» *(Safar e Gandehar)*
Автор сценария и режиссер **Мохсен Махмальбаф**
Оператор **Эбрахим Кафори**
Композитор **Мохаммад Реза Дарвиши**
В ролях: **Нилуфар Пазира, Хассан Тантан, Саду Теймур и другие**
Bac Films — Makhmalbaf Productions
Иран — Франция
2001

В рамках Московского кинофестиваля вместе с последним фильмом Мохсена Махмальбафа «Кандагар» была показана его картина пятилетней давности «Салям, синема». Этот фильм демонстрирует механизм иранского чарующего мелодраматического документализма. Махмальбаф показывает отношения между режиссером и пришедшими на съемочную площадку людьми (непрофессиональными актерами): разговор и то, что происходит по обе стороны кинокамеры, напоминают сцену между продавцом и покупателем на базаре. При этом Махмальбаф, который играет сам себя, вроде как покупатель — он «покупает» поведение непрофессионала, но в конечном итоге является, конечно же, продавцом. Он вытаскивает на свет Божий доселе скрытую психосоматическую естественность «клиента», которую ему же и возвращает в виде кинематографического продукта, получив в качестве уплаты участие типажа в фильме. Мелодраматизм этой документалистской конденсации реальности обусловливается очевидной для такой ситуации повышенной эмоциональностью участников (непрофессионалов) и откровенно нравоучительной позицией режиссера.

Новый фильм Махмальбафа «Кандагар» содержит все фирменные знаки его кинематографа и вообще иранской художественно-документальной мелодрамы. В центре — путешествие, которое заканчивается исчезновением главной героини в пространстве фильма. Уход героя из реальности, которая кадр за кадром становится все более непостижимой и выталкивает героя за пределы видимого пространства, — типичный иранский сюжет. Героиня «Кандагара» — молодая женщина Нафас (что значит «дыхание»), канадская журналистка афганского происхождения, — приезжает в Иран по письму сестры, живущей в соседнем Афганистане, охваченном исламской истерией. Она собирается покончить с собой в определенный день и час — в момент солнечного затмения. Нафас хочет предотвратить гибель сестры. Преодоление границы между Ираном и Афганистаном оказывается очень сложным, а передвижение по Афганистану практически не-

возможным, и в финале фильма Нафас безропотно растворяется в кандагарской пустыне.

Главное в облике Нафас — ее почти прозрачные глаза. Отсутствующий цвет зрачков контрастирует с оглушающе ясными красками окружающих фактур: синий, желтый, белый — небо, песок, дома и многоцветная ткань одежд. Прозрачные глаза Нафас, лишенные всякого колера, контрастируют с местной агрессивной живописностью. Право глаза (взгляда) на свободу от цвета символизирует «европейское» право героини на свободу от контекста. И Нафас пытается отстаивать свое право на свободу от уже чуждого ей природного орнамента, в формах которого застыл здешний уклад. Этот орнамент быта и пейзажа явлен на экране мощью своей древности не столько в конкретных деталях, сколько как энергетическая природная масса. Как доисторическое мифологическое естество он обладает жуткой способностью поглощать в своем колористическом рисунке чужеродные краски. Именно так среда в конце концов и разделывается с Нафас.

Вернемся от живописного сюжета к реальному. Героиня — женщина Востока по рождению и Запада по воспитанию — сталкивается с практической невозможностью самостоятельного передвижения. Нужно какое-нибудь «прикрытие» — можно, например, путешествовать под видом чьей-то жены. Бедный вдовец с выводком грустных детей соглашается взять героиню в фальшивые жены за мзду, но бросает, как только чувствует, что это грозит опасностью его семье. Незаметно для себя Нафас погружается в мир, где постоянно оказывается фальшивой фигурой (притом что ежеминутно цепляется за европейскую рациональность, записывая на диктофон свои рефлексии).

Попытки передвигаться с наемным проводником также оказываются безрезультатными. Подросток, вызвавшийся помочь Нафас, желая выкачать из нее побольше денег, раз за разом возвращает ее в исходную точку.

Физическая проблема передвижения в пространстве обретает статус метафорической. Нафас заболевает и попадает к врачу, который на протяжении десятилетия практикует, осматривая пациенток женского пола через отверстие в занавеси, отделяющей его импровизированный кабинет от «приемного покоя» (и то и другое располагается в одной комнате глинобитного жилища). Врач — американец, нашедший здесь свой миссионерский удел, но в случае с Нафас он тоже бессилен. Наконец Нафас попадает в караван. Чадра — естественный атрибут путниц — скрывает странников и беглецов разного пола и вероисповедания. Караван захватывают талибы, и на этом странствие Нафас заканчивается. Она исчезает, то ли погибая, то ли пропадая в безликой массе беженцев.

Финальный эпизод «Кандагара» отсылает нас к похожему эпизоду в фильме Бернардо Бертолуччи «Под покровом небес»: там очертания героини тоже как бы теряются в караване. Но у латинянина Бертолуччи драматургия антропоцентрична — и героиня не пропадает навсегда, а возвращается в свой мир. Махмальбаф же живописует по-настоящему алчное азиатское пространство, пожирающее людей.

Диалог слабого человека и сильного пространства считывается и в другом сюжетном слое, перпендикулярном по отношению к главному. «Стреноженное» состояние героини подчеркивает мрачный декор из эпизодов о реально (а не метафорически) обезноженных людях — жертвах полевых мин.

Ооновский вертолет сбрасывает протезы — страждущие калеки бегут навстречу «богу из машины с пропеллером», стараясь поймать как можно больше подарков. Ооновским врачам — растерянным молодым чешкам — немолодой афганец объясняет, что протезы для жены должны подходить к ее туфлям, свадебным, единственным. И если размер искусственных ступней не совпадает, ей такие подпорки не нужны, хотя сам он не знает, как выглядят ноги его жены. Бег инвалидов снят, как движение стаи, и подчеркнуто декоративно. Этот эпизод вновь отсылает нас к фильму, сделанному западным человеком, — к финалу «Зеленой кобры» Вернера Херцога. Там вдоль моря ковыляет человек с врожденным телесным уродством, похожий на мутанта, что, видимо, символизирует неисчерпаемость людской природы. Бег афганских калек у Махмальбафа говорит об ином: физиологическая деформация — символ убожества сообщества, которое стремится отделить себя от прочего мира.

Однако тут возникает странный эффект: естественная среда и естественное течение повествования будто прогибаются под избыточностью символики. Калеки бегут на камеру Махмальбафа — он провоцирует этот эпизод, но он же продает его на сторону, не тем, кто в нем участвует (как это было бы у раннего Махмальбафа), а аудитории, к которой сейчас обращена его социальная проповедь.

Когда режиссер на наших глазах провоцирует у людей неведомые им самим ранее эмоции, он удивляет нас, как фокусник. Диалог режиссера и исполнителя чарует в классическом Махмальбафе и в работах его коллег по национальному кинематографу. В «Кандагаре» импровизация истончилась, и из-под полупрозрачного покрывала томно мерцают атлас и бархат просчитанных сцен. Фирменная психологическая флюидность замирает в искусственном оцепенении.

Может быть, на этот раз кудесник Махмальбаф решил слегка «подурить» аудиторию, последовательно и даже нарочито дезавуируя свои фокусы по вычленению острой драматургии из умиротворенно репортажного повествования? В «Салям, синема» он именно таким образом полностью запутывает подружек, пришедших сниматься к нему в кино. То доказывает им, что вымысел правдивее реальности, ибо являет собой ее очищенный экстракт. То, наоборот, легко убеждает в том, что нет другой правды, кроме личного переживания, скрытого от чужих глаз. В «Кандагаре» он стремится перехитрить всех и прежде всего самого себя: имитирует вымысел, чтобы правда выглядела живописнее. Вместе с имитацией вымысла возникают новые идеологические посылы.

Махмальбаф не скрывает идеологической насыщенности фильма. У сюжета есть своя реальная предыстория. Однажды к режиссеру пришла молодая афганка — канадская эмигрантка и, почти как в фильме «Салям, синема», попросила зафиксировать на кинопленку ее историю — она решила отправиться в Афганистан на помощь своему другу, который написал ей о предполагаемом самоубийстве. Махмальбаф не поехал с ней, но впоследствии тайно проник на территорию Афганистана и на основе документальных свидетельств и его личных впечатлений родился фильм. Как режиссер он особенно остро ощущает отказ большого географического региона, целого государства от идеи собственного изображения; известно, что в Афганистане существует запрет на любое документирование реальности (фото, кино, телевидение). Махмальбаф опубликовал статью «Статуя Будды не была разрушена — она сгинула от стыда», одна из глав которой называется «Афганистан, страна вне образов». На фоне этого реального факта бросается в глаза фальшь избыточно сочного изображения того пространства, в котором на самом деле запрещено создавать документальные визуальные образы. Как будто Махмальбаф предоставляет пространству возможность взять на экране реванш и для этого специально подыгрывает ему. Режиссер говорит о том, что, например, великолепное многоцветье паранджи скрывает физиологическое и личностное притеснение женщины и в то же время является средством ее самовыражения. В этом контрасте таится огромная энергетическая сила. Но проблема в том, что в его фильме внутреннее состояние персонажей выводится на поверхность как чудесный натюрморт — и контраст, о котором говорит Махмальбаф, размывается, теряет свою силу и остроту. Изысканное пластическое и цветовое построение мизансцен обретает идеологическое звучание, минуя сферу психологического. Между тем режиссер обозначает жанр своего фильма как «руководство для путешественника» — таким образом, он признает, что обращается в большей степени к западному человеку (путешественнику-туристу), нежели к восточному. А западный человек питает слабость именно к психологическим подтекстам — и в результате режиссер бьет мимо цели.

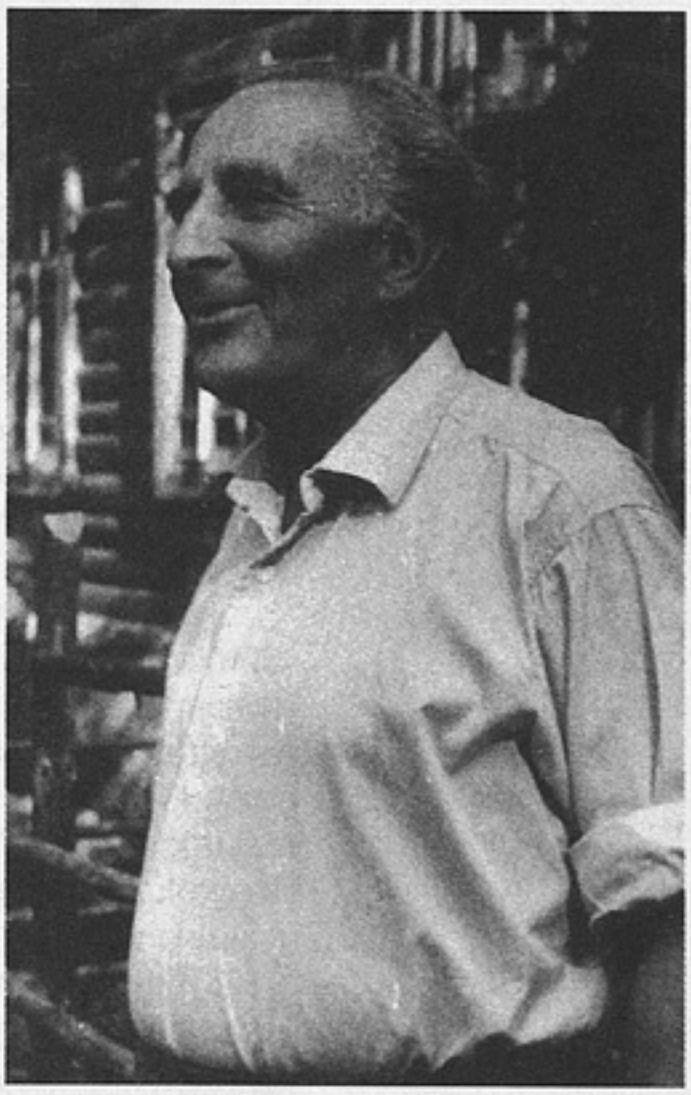
Однако социальная активность кинематографического клана Махмальбаф привела к тому, что в глазах мировой кинообщественности эта семья получила патент на продуцирование истинно жизненных полотен на мусульманско-восточную тематику. При этом западному зрителю льстит, что аутентичное воспроизведение реальности претворяется в доступные западному восприятию и пониманию формы. На Каннском фестивале картина Мохсена Махмальбафа значилась в конкурсной программе, а его дочь была членом жюри, которое оценивало дебюты. На плакате к «Кандагару» — летящие с небес протезы, напоминающие падающих лягушек из финала «Магнолии»; а есть определенная разница (как ни кощунственно вообще это сравнение) между лягушками, по-авторски произвольно символизирующими конец света в вымышленной истории, и протезами, которые силы ООН бросают людям, обезображенным реальной войной, длящейся и по сию пору. Желая окончательно очаровать Запад, Махмальбаф усложняет свои знаменитые фокусы по созданию эксцентрично документальной реальности и увязает в них. Финальная сцена — талибы находят искомых врагов, откидывая покрывала у путниц каравана, — кажется претенциозной в своей глобальной метафоричности и напоминает декларативность Большого Голливудского Энда.

О.ГОРНОСТАЕВА

«Чтобы не стыдно было помирать...»

«Любовь и защита» — это не краткое изложение самим автором Еленой Саканян ее огромной четырехчасовой кинотрилогии о Зубре. Фильмы «Рядом с Зубром», «Охота на Зубра», «Герои и предатели» делались с мая 1987 года по март 1991 года и были по существу прямыми репортажами с передовой линии фронта — ведь Елена Саканян тогда возглавила и вела тяжелую битву за реабилитацию великого русского ученого Н.В.Тимофеева-Ресовского. Те картины дали вполне конкретный юридический, политический, зримый результат — справку о реабилитации. А еще раньше Саканян снимала Зубра в 1980 году в фильме «Кто разбудит аксолотля», а еще раньше — в 1978 году в фильме «Генетика и мы». Самая же первая встреча студентки биофака Ереванского государственного университета Нели Саканян с русским биологом случилась еще в 1964 году, и эта встреча перевернула ее жизнь и судьбу. Именно эта встреча привела ее сначала в Москву, потом во ВГИК, а потом к той особой миссии, которую передал ей Тимофеев-Ресовский. И выражается, наверное, точнее всего эта миссия вот этими двумя словами — «Любовь и защита».

Родился ученый в 1900 году, а значит, исполнился с его рождения как раз век. Первый же титр фильма и сообщает нам об этом. А первый эпизод фильма снят в московском православном храме — Космы и Домиана, — где панихиду по рабу Божьему Николаю служит отец Александр (Борисов), в прошлом генетик.



«Любовь и защита»
Автор сценария и режиссер **Е.Саканян**
Операторы **Д.Масуренков, Е.Потиевский, М.Алексанян, Р.Воронов, М.Москалев**
Компания «Телекино»
Россия
2000

И дальше Саканян показывает те самые первые свои кадры, запечатлевшие великого ученого на Всемирном конгрессе генетиков в Москве в 1978 году. Он кажется неотмирным и неприступным — могучий человек с профилем и статью зубра и со значком научного общества кайзера Вильгельма на груди.

Коротко, но очень емко и образно — практически одни только фотоснимки — повествует фильм о том, как произошло это чудо, как случилось, что Зубр уцелел в годы, когда уничтожалась, истреблялась физически — в лице лучших своих представителей, начиная с Н.Вавилова, — вся советская биология. «Заповедником» ему стала... фашистская Германия. Оказавшись еще в 20-е годы там в командировке, ученый стал «невозвращенцем» по совету своего учителя и друга Н.К.Кольцова. Никаких привычных нагнетаний ужасов сталинизма в фильме нет. Чисто кинематографическая метафора — живой Зубр в дикой природе, могучий, спокойный, невозмутимый, а за кадром — текст и «Кармен-сюита», ассоциирущаяся с корридой.

Странно или, как говорят люди верующие, «промыслительно» уцелел русский православный человек и советский гражданин, работая в одном из ведущих научных институтов вермахта в Бухе близ Берлина. Уцелел прежде всего потому, что был слишком заметной, слишком крупной фигурой в мировой биологии.

Николай Владимирович имел возможность вести такие фундаментальные научные исследования, которые носили общетеоретический характер и были далеки от конкретных прикладных «научных» изысканий гитлеровцев. Он умудрялся брать под свое крыло и спасать огромное количество людей «неарийского происхождения». И даже не только ученые, а и не очень образованные узники концлагерей находили приют и защиту в Бухе. Они сами рассказывают об этом в фильме... Перед нами старички, старушки, милые, интеллигентные, тихие. Но — взгляд на фото, где они же — молодые, лихие, белозубые, страстные. В этом и подлинность, достоверность и какая-то пронзительно романтическая нота. Вокруг Зубра спаслись многие. Их рассказы и свидетельства в фильме бесценны... Говорят они о Зубре с такой любовью, с такой нежностью. Они так бережно сняты.

Шарль Пейру свидетельствует о том, что офицеры НКВД нашли в Берлинском гестапо документы на арест Тимофеева-Ресовского, давно подготовленные и ждавшие только последнего указания сверху. Однако ужасы зоны хлебнул он не в гитлеровских, а в сталинских лагерях, осужденный по 58-й статье — «измена Родине» — как «невозвращенец». Здесь он почти погиб от голода и истощения, от страшной лагерной болезни пеллагры, утратил центральное зрение, но снова чудом уцелел благодаря «шарашке». И снова бесценные свидетельства очевидцев: «Работа над созданием советской атомной бомбы спасла жизни многим отечественным ученым, в том числе и Тимофееву-Ресовскому. Вопросы защиты от радиации, которыми он начал интересоваться еще в Бухе, теперь, после Хиросимы, стали особенно актуальны и жизненно важны...»

Зубр работает на Урале. Сюда приезжают из Германии его жена и сын, здесь собираются коллеги, ученики. Здесь, в Ильменском заповеднике, создается уникальная научная школа отечественной биологии. Уникальные кадры любительской киносъемки... Такие же магнитные записи — поющий Зубр... Именно Саканян первой использует домашние 8-*мм* киноархивы. Сколько изобретательности надо было проявить тогда, чтобы технически исполнить эту затею. Но сколько юмора, точного и очень тонкого юмора, добавили фильму эти мерцающие кадры и хрипловатые звуки давних «капустников».

Зубра травили при жизни, стали травить и после смерти. Но добро, которое он делал, люди, учившиеся у него, спасенные им, любимые им, не забыли. Защитить его от клеветы старались многие. Однако именно Елена Саканян, снимая еще свою кинотрилогию, занималась реабилитацией непосредственно.

Зубр в кадре: «И главное, в церквах Божиих диаконами почти на каждой службе в ектеньи ответ дается: смысл жизни в непостыдной смерти, чтобы, когда вы будете помирать, вам не стыдно было помирать в качестве какой-нибудь сволочи или черт знает чего, а в качестве человека, прожившего нормальную и более или менее доброкачественную жизнь, которую не он сам себе дал... Почему я родился? Не знаю, ежели вы меня спросите, не знаю... Родители меня ро-

дили, я вот такой, а не другой. Но знаю, что целью моей жизни всегда было и есть, чтобы не очень совестно было помирать, когда смерть придет. Так? Я думаю, и вам надо прожить так, чтобы было не совестно, когда ваша смерть придет. И в этом цель жизни...»

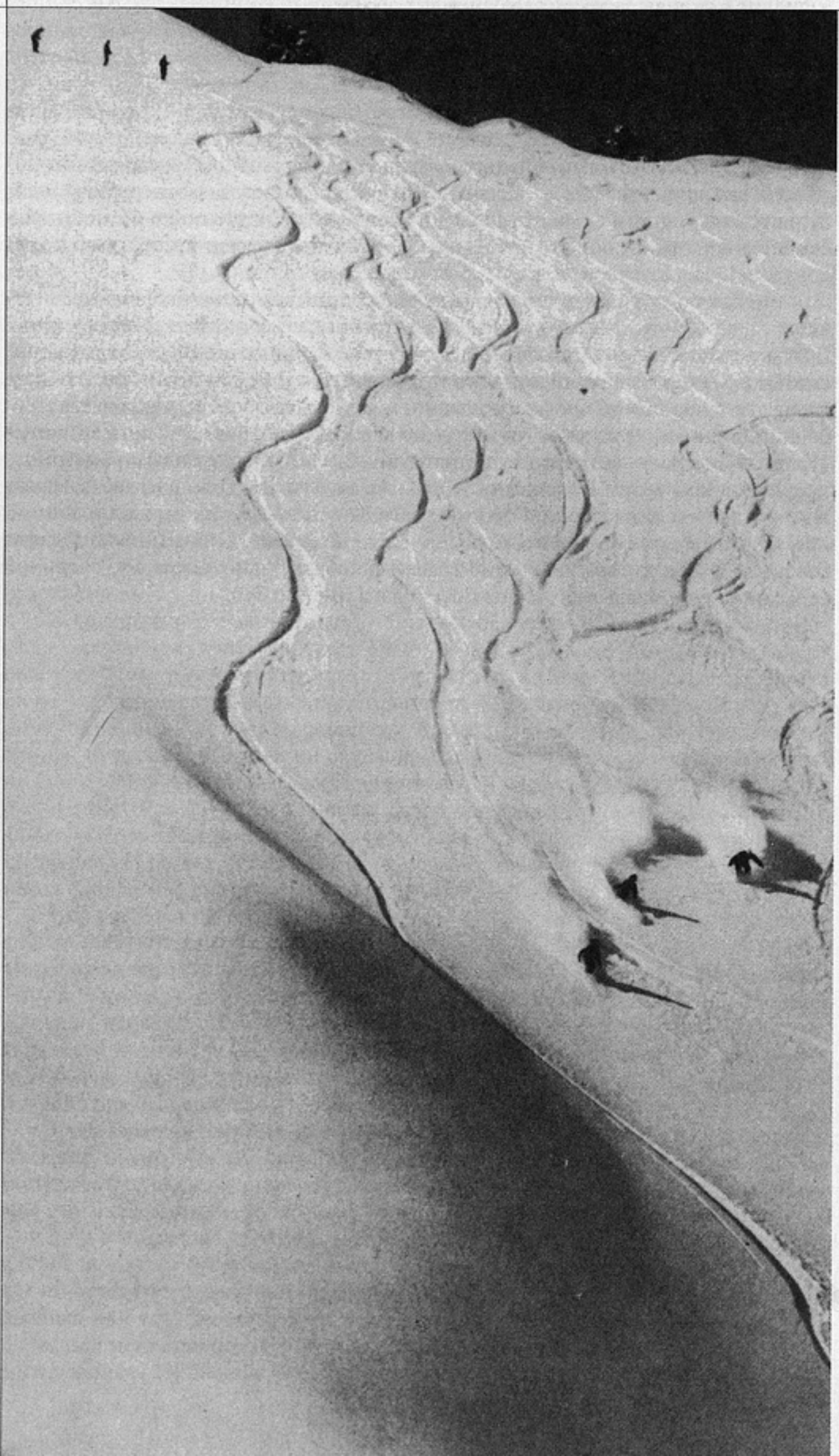
Обвиняли Зубра, поносили и его, и фильмы Саканян самые, казалось бы, честные и патриотически настроенные люди... А он ведь не только жил, но и умер по всем православным законам — с исповедью, с причастием, с соборованием. Отец Александр Мень, совершавший эти таинства над умирающим, снят в фильме Саканян за восемь месяцев до собственной кончины...

Собственно говоря, главным материалом фильма и является время, меняющийся контекст, преображающий, переоценивающий события, людей, поступки, мысли, смыслы...

Бодаются на полянке зубры. Громадные, несокрушимые мастодонты... резвятся, играют! Смешно, трогательно! А режиссер рассказывает о том, как, встретившись с коллегами-физиками, Зубр затеял научный семинар, из которого родилась впоследствии биофизика. Лихо отплясывает, закинув руки за голову, вприсядку, почти скачет Зубр среди своих молодых учеников на любительской пленке, а речь идет о том, что только оптимизм, чувство юмора, умение радоваться и спасали ученого в самые тяжелые годы гонений.

«Любовь и защита» демонстрирует все лучшие традиции нашего классического, добротного, качественного отечественного научно-популярного кино. В нем очень образное, полифоническое ассоциативное изображение. Кадры, снятые в разные годы, разными операторами, причем как дилетантами-любителями, так и хорошими профессионалами и даже выдающимися мастерами, они слились в единый монтажный строй — захватывающий, ритмичный. Лейтмотив «Кармен-сюиты» — лейтмотив постоянной и страшной «корриды», разыгрывающейся вокруг величественного Зубра... Обаятельные, хорошо рассказывающие и хорошо снятые люди. Говоря о трагическом, и о великом, и о страшном, они не забывают и пошутить, и улыбнуться... Впрочем, Елена Саканян всегда говорила о том, что научное кино совсем не обязательно делать «со звериной серьезностью». Оказывается, она цитировала именно Зубра...

КОММЕНТАРИИ



ВЛАДИМИР ЛЕВАШОВ

Долой реальность, ходите в кино![1]

Шел последний день Московского кинофестиваля. Мы вышли с утреннего сеанса в «Ударнике» и утомленные бодрым безобразием «Мулен Руж» вяло перебрасывались незначительными фразами. Вдруг С., обращаясь ко мне, с неожиданным воодушевлением поинтересовался, не смотрел ли я фильм «Трахни меня». Не дождавшись ответа, он с еще большим энтузиазмом воскликнул: «Вот это действительно страшное кино! Там совокупляются совершенно по-настоящему, это тебе не какой-нибудь там «Интим». Далее разговор перешел на то, что старшее поколение вообще переоценивает значение секса в человеческой жизни, в то время как у нового уже другие приоритеты, и постепенно сошел на нет. Или мне так показалось, поскольку услышанное было мучительно знакомо. Мучался я, однако, недолго и после минутного умственного напряжения вспомнил, что именно так, с теми же интонациями и далеко идущими заключениями обсуждали материал, отснятый на кастинге в модельном агентстве, герои видеофильма, который только что закончил один мой приятель. И был этот фильм построен как раз на зеркальном подобии экранной ситуации и ситуации обсуждения этой экранной ситуации в монтажной.

Когда смотришь по три и более картин в день, такой ход мысли не кажется болезненным. Жизнь, текущая за пределами темного зала, как-то странно мешается с вымыслами синематографа, и тебе все время кажется, что реальные события бесстыдно повторяют сценарные ходы того или иного фильма. Хорошо что я еще не посещал мероприятия случившейся в то же самое время Театральной Олимпиады...

Дело, однако, не в насыщенности московской культурной программы весенне-летнего сезона. Просто такова наша обычная жизнь, в которой прямое соприкосновение с материальной поверхностью вещей, непосредственный контакт с людьми, с нерасщепленной данностью событий даются с трудом. Скажем, входишь в лифт с какой-нибудь соседкой с десятого этажа, и она тут же начинает тебе впаривать свое заветное, а у тебя в голове почему-то отражается только навязчивое «о, «Данон». Прощаешься с ней, оборвав на полуфразе рассказ о том, как дети купили квартиру на Тушинской, закрываешь за собой дверь квартиры и, чтобы перебить застрявший в голове остаток бреда музыкой, включаешь радио. Но тут же слышишь бодрое «Капитал-групп»: ваша квартира за правильные деньги». Чем не сюжет кинокомедии? Куда ни взглянешь — везде рекламные слоганы, с кем ни заговоришь, у всех на уме какие-то идеи и проекты, сплошной PR. Уже из метро выйти нельзя, чтобы тебе не всучили какую-нибудь вымогательскую бумажку, в троллейбус не сядешь, чтобы ни узнать оче-

[1] Парафраз недавно появившейся рекламы очередной кухонной студии: «Долой рестораны! Готовьте дома».

редную потрясающую новость про Samsung. Сообщение не имеет отношения к предмету, без устали любуется собой, ничуть не стыдясь своей навязчивой пошлости. Даже респектабельный Владимир Познер, и тот дискутирует с Хрюном и Степаном на какой-то политический сюжет.

Чего сегодня очень хотелось бы, так это строгого минимализма. Но как наткнешься на обложку глянцевого журнала с фразой Умара Джабраилова о том, что минимализм — его стиль, так и минимализма не возжелаешь. Это и есть та свобода информации, о которой сладко мечталось во времена засилья идеологии. Была сплошная ложь, и хотелось правды, чистой информации, голой документальности. Осуществившись, наша мечта показала лишь то, что неинсценированная, необработанная документальность находится все на том же расстоянии. Все адаптировано и разыграно, опосредовано товарно-денежными отношениями, завернуто в пленку поп-мифологии. Сама природа начинает стилизоваться под цивилизацию. Мобильные телефоны высвистывают фрагменты популярных мелодий, а птицы, как сообщает пресса, стали подражать телефонным сигналам. Вот-вот и леса примутся имитировать сады, а запахи полей превратятся в ароматы парфюмов с той же легкостью, с какой облака изображают романтические замки, а животные мимикрируют под окружающую среду.

Впрочем, воспринимать происходящее как неожиданный патологический эксцесс было бы слишком просто. Означало бы еще одну мифологизацию, противопоставляющую идиллическое прошлое гротескному настоящему. Скорее, история нас учит тому, что мера заблуждений человечества в течение всего известного времени его существования остается неизменной, меняются лишь их формы. Как заметил один балагур-художник, ложь вообще свойственна человеку, именно этим он отличается от животных, и потому само искусство — не более чем ложь. В определенном смысле современная цивилизация представляет собой полное и окончательное осуществление как раз эстетического проекта. Именно в искусстве зародился тот образ преображенной реальности, благодаря которому и сама реальность сегодня сделалась тотальным образом, одной сплошной авторепрезентацией. Вряд ли искусство желало такого результата, однако и грек Нарцисс не собирался умирать во цвете лет. Этот старый миф проговаривается о самом существенном в нашем рассуждении. О том, что дело с самого начала было дрянь, поскольку сама природа подставилась красавцу в качестве орудия его самоослепленности. Оскар Уайльд, может быть, лучше всех разглядел эту затененную сторону античной истории, подставив ей другой конец: ручей, глядя в который умер юноша, оставался с тех пор безутешным. Но не потому, что скорбел о погибшей молодости и красоте, — в зеркале нарциссовых глаз он не мог налюбоваться на красоту собственную.

Сегодня наш жизненный опыт формируется в огромной степени благодаря визуальной информации, нашими зеркалами стали различного рода экраны. Не то чтобы это было хуже, чем раньше, когда самый читающий в мире народ смотрелся в печатные тексты. Просто литературных персонажей и политических гуру сменили киноактеры и телеведущие, а идеологические стандарты — шаблоны «моды и стиля». Наша неизменная потребность в зеркале свидетельствует лишь о том, что представление лучше жизни, игра ничем не отличается от действительных чувств. Соблазненные, мы превращаем видимое сходство в тождество. Различие копии и оригинала исчезает. Субъект и объект подражания сливаются в экстазе репрезентации, и рождается в их любовном акте один сплошной перформанс. С этого момента документальность, натуральность сменяются *убедительностью* постановки и исполнения, успехом соблазнения. Успехом легким и полным, не потребовавшим ни малейшего обмана, поскольку соблазнение было взаимным. Жизнь строит себя по модели своего изображения, а изображение ориентируется на им же стилизованную жизнь. Убедительность сходства возникает из самого экстаза взаимного подражания, в котором участники коммуникации становятся одним и тем же. Теперь они — два в одном. Глоток природы: Gosser. Вдвое больше за те же деньги. И пусть весь мир подождет.

Как это отличается от взглядов девятнадцатого столетия, проживших в нашем сознании большую часть двадцатого. От представлений о самодержавной действительности, которая способна только влиять, но не поддаваться влиянию, оставаться предметом подражания, но не подражать. От критериев искусства, для которого неподвижная масса природы была величественным образцом и безусловным критерием... От той картины мира не осталось и следа.

Сегодня уже трудно предположить, с чего и когда это началось. Достаточно сказать, что в какой-то момент физики обнаружили то, о чем столетия назад говорили буддисты: субъект и объект неразрывны и наблюдатель не может не влиять на ход наблюдаемого им процесса. А позже они ввели еще и понятие антропного принципа, согласно которому мы видим Вселенную такой, как она есть, потому что, будь она другой, нас бы здесь не было и мы бы не могли ее наблюдать. Взгляд ставит реальность внутрь репрезентативной рамки и тем самым обнаруживает текучесть мирового состава, стремящегося удваиваться в собственную картинку. Такое удвоение и есть эволюционное движение материи. Одновременно ее имманентная динамика и инсценировка, разыгрываемая ради ублажения человеческого взгляда. Этот взгляд провоцирует реальность. Но одновременно, в обратном смысле, соблазняется ею. Он — минимальная мера человеческого воздействия на мир и в то же время единица совместной человека и мира мутации. Тотальное давление на мир сегодняшней цивилизации лишь делает вопиющим то обстоятельство, что единственной реальностью является только действие их совместного самопредставления.

Когда-то эстетика предрекала технологию, образы воплощались в научных открытиях и технических изобретениях. Искусство было образом мира, а техническое производство — реализацией образов. Позже техника слилась с искусством в форме технических искусств (фотография, кинематограф и дизайн). Созерцающий взгляд воплотился в элитарно-авангардистское творчество, взгляд-действие стал коммерческой арт-практикой. Мимезис сменился прямым изъятием материала жизни, слиянием противоположных сторон и обменом составами внутри новой совокупности. Пресловутый кризис радикального искусства в двадцатом столетии в операционном плане явился глобальным расширением эстетического поля, сопровождавшимся перманентной сменой самоотождествлений и бесконечной градацией потерь прежней специфики. Художественная идентичность потеряла технологическое основание и была соединена сначала со всем наличным спектром технологий, а затем с мультимедиальностью, со способностью к смене и комбинированию технических средств, подчиненных импульсу авторского проекта. С этого момента такая идентичность ассоциировалась с индивидуальной концепцией и личным проектом. С персональной утопией, мифологическим фантазмом, которые и составили тело того странного постэстетического образования, которое получило суррогатное наименование «современное искусство». Охота искусства за реальностью в конце концов обернулась для охотника невозможностью найти самого себя. Осталась голая медиальность. Автор умер, но деятельность его продолжается. Show must go on. Кино крутит само себя. Механизм художественной активности следует законам создания социальной карьеры, пиаровским методологиям и имиджмейкеровскому профессионализму. То, что раньше обозначалось романтическим выражением «творческий путь», сегодня влилось в технологию производства поп-звезд.

Провозвестником и одновременно последним героем этой стратегии был, конечно же, Энди Уорхол, всей своей жизнью продемонстрировавший несравненный эквилибр на тонкой грани между элитарным творчеством и коммерческой попсой. Человек, у которого индивидуальность и роль перестали отличаться друг от друга. Гений, утверждавший, что образцом современной красоты является «Макдоналдс», что художественный успех длится не более пятнадцати минут, что копия столь же хороша (если не лучше), как и оригинал. А главное, что художественная индивидуальность, пресловутая оригинальность создаются исключительно кипучей практикой саморекламы. Тот самый последний художественный титан двадцатого столетия, который завещал написать на собственном надгробии единственное слово — fiction... Что и было исполнено в точности. Художники сделались артистами в том значении, какое это слово имеет в русском языке. То есть актерами (actors), деятелями, которых публика запоминает по исполняемым ими ролям. Искусство же растворилось в спектре всех прочих репрезентативных практик. Стало частью общества репрезентативной демократии: отчасти спортом, отчасти политикой, всегда карьерой, всегда — в своем высшем уповании, в форме заветной мечты, противоречащей прежним идеалам элитарности, — массовым зрелищем. Собственно говоря, как раз тем, чем пока еще является кино и чем уже давно стала жизнь.

ИЗ ЖИЗНИ ОТРАЖЕНИЙ

АНАТОЛИЙ КОРОЛЕВ

Когда спящий уснет

Меня тошнит от голоса кукушки.
Оскар Уайльд

Если мысленно представить книгу в самом упрощенном виде, то мы увидим пространство текста, окруженное чертой, которую читатель пересекает в точке входа и затем через клоаку выхода. Внутри этого пространства он проживает жизнь героев текста, выключаясь на время из собственной судьбы. И чем сильней произведение, тем глубже это погружение в чужое бытие. Так я перечитываю, например, «Войну и мир», погружаясь в мир, который, по сути, вымышлен гением Толстого в формах возможной жизни. И я благодарен автору, который переносит меня в душу Наташи Ростовой или мозг Наполеона.

Итак, текст — это замкнутый квадрат (или круг) инобытия, куда читатель приходит, чтобы пережить хотя бы в воображении другую, не свою жизнь.

Эта схема, по сути, является карманным изданием храма, куда молящийся тоже входит в строго определенном месте и там, внутри замкнутого пространства, переживает встречу с божественным. И хотя книгу можно открыть в любом месте и так же в любом месте из нее выйти, существо дела не меняется — и в храме, и в книге ты переживаешь время, в котором тебя почти нет.

Храм или капище в истории человечества появились раньше книги и являли тем самым первый прообраз текста с измененной топологией времени.

Вот и нащупана формула: книга (или храм) — это отрезок времени, в котором твоя личность и твоя сущность снимается. Можно сказать и более строго: это место, где ты переживаешь смерть самого себя.

И, оказывается, наслаждение такой вот одухотворенной смертью — одно из самых волнующих в жизни человека.

Вот почему именно книга стоит у начала рода людского.

Грозный пылающий буквами текст.

Портативная церковь. Храм, текст на скрижалях в ковчеге Завета.

А что из себя представляет кинофильм?

В упрощенном виде перед нами все то же издание храма, путь человека через силовое поле метаморфоз, визуальная молитва, где тебя опять практически нет.

Сила экранных чар в сотни раз превосходит суггестию книги, в темноте кинозала под парящим лучом кинопроектора иной человек проводит целую жизнь.

Подчеркнем — не свою жизнь.

Это уже как наркотик. И переживается здесь не бытие, а чары бытия. Но это не вульгарное животное упоение плотью, а наслаждение временем. Смакование того отрезка бытия, который тебе отпущен от рождения. Смакование смертной

минуты. Именно минуты, поскольку линейное время сжимается силой услады в интенсивность мгновения, в точку.

Если вспомнить правило Оккама «не умножай сущности сверх необходимого», то и храм, и фильм, и книга, и театр, и музыка, и все прочие виды искусства — это только отрезки наслаждения временем, в котором тебя нет (или почти нет).

Так, отсутствуя в книге ли, фильме ли, человек продлевает линию собственной планиды за счет иных жизней.

Есть один страшненький опыт над крысой, которую подключали к электроду, вживленному в ее мозг прямиком в центр удовольствий. Нажимая лапой педаль, крыса получала электрическую дозу оргазма.

Так вот она нажимала педаль тысячи и тысячи раз, отбегая едва ли на миг, чтобы напиться... пока не падала замертво.

Бич наркомании говорит о том, что в ситуации свободного выбора между жизнью без удовольствий в поте лица и наслаждением человек склоняется к удовольствию.

Появление мексиканских сериалов породило новый феномен существования — мягкую наркоманию «мыльных опер». Миллионы домохозяек живут от серии к серии. Отключение московских программ на Украине доводило поклонников серий до состояния бунта.

В чем же смысл этой неистовой страсти?

Все в том же — не жить собственной жизнью. Мы желаем жить там! Не побираться в закоулках своей обыкновенной судьбы, не плутать в стареющем теле, а снова и снова проживать судьбу без себя, вне собственной участи, в молодом теле, в пространстве яркой любви.

И я не буду бросать камень в желание отвергнуть себя ради куклы Барби. И у этой тяги есть святое право на жизнь!

Моя милая матушка на вопрос: «Почему ты плачешь над богатыми куклами?» — ответила мне: «С бедными я плакать не хочу».

К чему я клоню? А к тому, что виртуальное чудовище инобытия начинает всплывать со дна вселенной, чтобы проглотить людской род. Еще один век генетики или техногенетики — и человек сможет проживать жизнь на уровне чипа, подключенного к виртуальной реальности. И уверяю вас, в этом развитии общества нет никакой бесчеловечности и дегуманизации. У человека появится возможность выбора из нескольких вариантов бытия.

Первый — жизнь внутри чужих судеб, хотя бы того же Наполеона, которым ты станешь этак на все его пятьдесят два года (исключая смерть от рака). Причем набор чужих судеб огромен: Рамсес, Элвис Пресли, Ганди, Мадонна...

Второй вариант — реальная судьба в режиме реального времени. Эту участь выберут единицы, те святые, которые будут творить программное счастье для спящего миллиарда.

Может быть, это все дурной вымысел?

Но линия развития — храм, книга, фильм, сериал, компьютерная игра в шлеме с джойстиком и т.д. — четко, ясно, бесстрастно и недвусмысленно рисует нам линию слияния человека с виртуальным продуктом, где идеалы воплощаются с гораздо большей легкостью (а кто сказал, что нужен только адский труд для достижения цели?) и совершенством. Где добро торжествует, Золушка находит принца, а Родя Раскольников думает о каторге наказания. Если отличить ложную реальность от подлинной невозможно, человечество выберет ту реальность, которой сможет управлять без огромных затрат.

Но все же наиболее вероятен третий путь — смесь двух форм бытия — реальной и воображаемой. Симбиоз возможного и невозможного.

Судьбу кумира можно будет купить в магазине или заказать по Интернету, а скорее всего холодный хоботок инобытия будет доступен, как кухонный кран с водой, и плотность проживания чужих побед может быть очень высокой — до сотни за год, час, минуту... Можно будет прожить жизнь звезды, эволюционного дерева или реальную жизнь Христа и Будды. Миллионы верующих пилигримов устремятся на эти сайты бытия.

С точки зрения Блага такой мир вполне морален: ведь счастье каждого человека — цель цивилизации.

Что дальше?

Виртуальное счастье суггестий отменяет тип цивилизации живущих в реальном времени.

Мир абсолютно изменится.

Скажем, человек-чип не будет нуждаться в пище, можно будет выпить пивка и закусить чизбургером с горячей картошкой на уровне импульса. И тотальная забота об охране окружающей среды сделает возможным именно такой путь еды — еды через внушение. Земля без человека еды станет шедевром экологии.

Так же через пассы суггестий можно будет совокупляться. Это будет современно и модно. Кроме того, набор такой похоти в духе оргий Калигулы будет для многих предпочтительней. Обернувшись гепардом, можно будет пережить, например, и вожделение зверя. Все сотворенное станет игрушкой для воплощений. Больше того, можно будет даже создать всеблагого Бога для этой частной вселенной, размер которой может быть совершенно микроскопическим. Мегаполис сможет уместиться в чашечке нарцисса над лужицей зеркала.

Мир черного фильма «Матрица» или райского блокбастера «Куда уводят мечты» может кому-то показаться кошмаром. Да и мне самому он кажется райским кошмаром. Но ей-ей... это ужас деревенщины из начала прошлого века, который был бы потрясен, узнав, что мир будет принадлежать миллионам автомобилистов.

Преимущества подобной свернутой вокруг источника импульсов цивилизации налицо — компактность, неуязвимость для каких-нибудь злых марсиан, а формы коллективного разума такого рода клубка суггестий трудно вообразить. Это воистину экзотика Соляриса, мыслящего океана, где шторм — переживание геометрии Лобачевского или парадоксов теории относительности Эйнштейна. В ходе такой жизни будут сформированы новые духовные ценности, о сути которых можно только смутно догадываться.

Конечно, обитатели и такого рода «цивилизации-крысы» будут нуждаться в формах реального времени — нечто вроде выхода в открытый космос для починки солнечной батареи.

Тяжелый труд в обычной размерности станет величайшей ценностью.

Что дальше?

Пока мы говорили только о бесконечных точках входа в текст бытия. Но, увы, в схеме, которую мы заявили в начале, есть не только точка входа в текст, но и точка выхода из него. А она только одна-единственная на миллион включений.

Тут будут проблемы.

Отменить идею выхода, проигнорировать сам принцип прерывности пространства и времени невозможно. Следовательно, перед чип-обществом встанет реальная проблема — довериться ли смерти, а значит, неизвестности (или Богу), или выбрать бессмертие, где финиш уходит в даль дурной бесконечности.

Постепенно смерть станет самым острым блюдом бессмертного мира.

Сначала тех, кто выберет смерть, будет немного, как сегодняшних самоубийц. Но духовное развитие рода людского достигнет столь высокого уровня, что душ, уходящих к небу и Богу, будет становиться все больше и больше.

Так раввин предпочтет стать буквами в Торе, а монах — лучом в нимбе Христа.

В конце концов человечество эльфов выберет смерть, то есть идеальное воплощение отсутствия.

Книга захлопнется.

Благодарной слезой мегаполис капнет из чашечки нарцисса в зеркало, и по воде разойдутся круги сожаления.

Кап...

«Ку-ку», — отпоет канувший мир кукушка Оскара Уайльда.

ПРАКТИКУМ ПО АЛЬТЕРНАТИВНОЙ АНТРОПОЛОГИИ

СЕРГЕЙ ХОРУЖИЙ

Мытарства идентичности

Обсуждение проблем идентичности в прошлой беседе привело нас к выводам, естественным почти до скучного: во-первых, в своих истоках и основаниях концепция или конструкция (само)идентичности человека определяется онтологией, представлениями об инобытии, о Боге; во-вторых, «преодоление метафизики» в европейской мысли XX века, радикально изменив облик философии, должно сказаться столь же радикальными изменениями во взглядах на идентичность. Философские перемены можно считать, в целом, выражающими один главный факт: исчезновение определенного философского дискурса и модели реальности, которые многие века находились в основе западного мышления. Весьма упрощая, можно разделить эту основу на элементы, восходящие, соответственно, к Платону и к Аристотелю. Первые включают, прежде всего, корпус онтологических положений, принципов европейского идеализма, вторые же — эссенциальные категории и принципы организации философского дискурса, превращающие этот дискурс в своего рода «алгебру сущностей». И вновь упрощая, можно считать, что в первой половине XX века философский процесс принес, по преимуществу, кризис первой части, оснований идеализма, а во второй половине — второй части, оснований эссенциализма.

Для нас важна сейчас судьба онтологической модели, идущей от платоновского «мира идей» через Плотина и псевдо-Ареопагита к Николаю Кузанскому, Лейбницу и классическому немецкому идеализму. Наиболее кратко можно охарактеризовать эту модель как «панентеистскую»: панентеизм — философская позиция, стоящая на концепции «мира в Боге», то есть предполагающая, что все здешние вещи и явления, и мир в целом наделены Богопричастною сущностью и, стало быть, в сущности своей санкционированы Богом. Не столь трудно проследить, что этот панентеистский тип онтологии служит основанием не только для субстанциальной идентичности, но и для всех дискурсов традиционного христианского мировоззрения, опирающихся на понятие идеальной или богоустановленной нормы (норм) — классической эстетики, нормативной этики, ценностной философии культуры, теории государства и права... На Западе, где привыкли отождествлять Европу с Западной Европой, а христианство — с Западным христианством, данный тип отождествлялся с христианской онтологией как таковой и кризис его воспринят был как глобальный кризис христианского мировоззрения (подобное восприятие стоит, в частности, и за тезисом о смерти Бога у Ницше). Однако в действительности панентеизм вовсе не представляет собой единственно возможную христианскую позицию в онтологии. Это принципиально для нашей темы: в другом русле (которое издавна существовало в Восточном христианстве, хотя, увы, оставалось мало развито в философском плане) возникает и другое решение проблемы идентичности.

В последние десятилетия русские (эмигрантские) и греческие православные богословы развили сильную и убедительную трактовку Божественного бытия как «личного бытия-общения», в котором между тремя единосущными Лицами-Ипостасями осуществляется непрестанная и совершенная взаимоотдача бытия. Эта бытийная динамика или икономия характеризуется византийским богословским понятием «перихорисис» (обход по кругу) и рассматривается как внутреннее определение совершенных любви, личности и общения — так что эти фундаментальные понятия выступают здесь как тождественные друг другу. Совершенная личность (Ипостась), понимаемая описанным образом, наделена и совершенной самоидентичностью: в совершенном отдании и совершенном приятии бытия она осуществляет собственное самоудостоверение во всей его полноте. Ясно, что возникающая здесь *тринитарная модель самоидентичности* отлична от субстанциальной модели: это новый род идентичности, динамический и характеризующий личное бытие в его специфическом отличии от бытия вещного (тогда как статичная субстанциальная идентичность «человека Аристотеля — Боэция — Декарта» не отражала этого отличия, характеризуя человека по аналогии с вещным бытием). Надо только оговорить, что перихорисис как принцип онтологической динамики отнюдь не есть «процесс в Боге»; он — некое динамическое равновесие, а точнее, специфически инобытийное энергийное отношение, стоящее вне присущих эмпирическому бытию способа темпоральности и оппозиции статики и динамики.

Но тринитарная идентичность — свойство Божественного бытия и Божественной Личности (Ипостаси). Что же до эмпирического человека, то в православно-патристическом понимании сам по себе, в собственной (тварной падшей) природе он не обладает ни личностью, ни (само)идентичностью; однако он обретает первую, а с ней и вторую, по причастию: в той мере, в какой приобщается Богу и Божественному бытию. В первой беседе я описывал, как мыслится это приобщение: оно ищется человеком на пути Спасения, наиболее чистой, максималистской формой которого служит Духовная Практика как альтернативная антропологическая стратегия, ориентированная к мета-антропологическому телосу обóжения. Теперь процесс практики предстает в новом аспекте, как путь обретения личности и идентичности — путь воипостазирования, лицетворения, на языке православной мысли. Проблема идентичности снова наконец связывается с темой Альтернативы: именно альтернативная стратегия Духовной Практики оказывается путем и способом обретения идентичности для тварного человека, изначально имеющего не готовую идентичность, но лишь ее залог и возможность. Мы обнаруживаем, что парадигма Духовной Практики несет в себе новое решение проблемы идентичности: (само)идентичность утверждается как тринитарная идентичность, предикат личного (ипостасного) бытия-общения; человеку же сопоставляется модель *энергийного обретения тринитарной идентичности*. В контексте истории проблемы такое решение выглядит оригинальным и бескомпромиссным. Западные решения почти все сводились к попыткам найти в эмпирическом бытии такую инстанцию, которая могла бы выполнить роль места, локуса идентичности, ее носителя. Испробованы были многие варианты — по большей части разные концепции «Я», но все они несли в себе те или иные противоречия; отыскать безупречного носителя идентичности не удавалось. Восточнохристианский дискурс отказывается множить эти попытки и признает, что такового носителя принципиально не существует в эмпирическом бытии — он существует лишь как мета-антропологический телос особой стратегии человека.

Из специфических категорий личного бытия особую важность для проблемы идентичности имеет *общение*, или *диалогическое общение*. Это та форма, которую принимает отношение Одного и Иного в сфере личного бытия: здесь Одно — личность (Ипостась), Иное — другая личность, Другой, и отношение их — совершенное общение как полный взаимообмен бытием, в котором Другой выступает как «диалогический партнер». В сфере же человеческого существования реализуется несовершенное общение: не достигая глубины взаимообмена бытием, оно принимает формы разной степени неполноты, крайняя из которых — простой обмен информацией. Однако ценнейшим свойством человеческого общения является его способность к спонтанному самоуглублению: оно имеет тен-

денцию не сохранять исходную форму, но усиливаться и расширяться, захватывая все новые изме́рения, выстраивая лестницу форм-ступеней, идущих от обмена информацией к обмену все более личными содержаниями. Эта лестница ступеней общения ведет в направлении к совершенному общению, перихорисису, но, разумеется, не может его достичь. К нему ведет иная лестница — лестница ступеней Духовной Практики, и она также представляет собой углубляющееся диалогическое общение, но только общение иного рода — общение человека и Бога в молитве, Богообщение. Есть, таким образом, три разные парадигмы общения, которые важно не смешивать: ипостасное общение-перихорисис как совершенная полнота общения или же общение как категория онтологии — эмпирическое межчеловеческое общение, способное к ограниченному углублению, — и, словно мост меж ними, молитвенное Богообщение в Духовной Практике, способное к углублению до обо́жения. Но общее между ними в том, что в силу универсальной логики Одного и Иного каждая парадигма общения порождает некий род (само)идентичности. Эта ключевая роль общения усиленно акцентируется современной диалогической философией. Бубер, Левинас, Бахтин, за ними еще многие утверждают согласно: *базовый процесс формирования идентичности человека есть диалогическое общение.* К этому же руслу можно отнести ряд концепций христианской экклезиологии: Церковь как мистическое Тело Христа, скрепляемое таинством Евхаристии, есть также источник идентичности для своих членов. Естественно возникающее здесь понятие *евхаристической идентичности*, ядро которого — общение в таинстве, неявно представлено уже в учении о соборности у Хомякова, а явно — у многих богословов XX века как православных (протоиерей Александр Шмеман, митрополит Иоанн Зезюлас), так и католических (А. де Любак, И.Конгар и другие).

Вся эта линия в трактовке идентичности специфически связана с христианской концепцией личности и с христианской (исихастской) реализацией парадигмы Духовной Практики, основанной на принципах синергии и обо́жения. Прежде, говоря о парадигме Духовной Практики, мы не отмечали различий между ее разными воплощениями, но теперь это сделать необходимо — в проблеме идентичности различия выступают с крайней резкостью. Это вполне понятно. Тринитарная идентичность есть, разумеется, специфическое свойство телоса христианской практики; и для всякой духовной практики ее мета-антропологический телос является конститутивным элементом, определяющим все ее отличительные особенности. Мы здесь не можем развивать общую классификацию практик в соответствии с их телосом, однако никак нельзя не сказать, что в аспекте идентичности практики образуют весьма поляризованный спектр, на одном полюсе которого — модель идентичности, отвечающая телосу христианской (исихастской) практики, на другом — позиция, отвечающая телосу практики буддийской, то есть состоянию нирваны. Эту последнюю позицию мы не назвали «моделью идентичности», поскольку за нирваной усиленно утверждается совершенная несообщаемость, невыразимость, неописуемость, и буддийские тексты принципиально не дают дискурсивных разработок предикатов нирваны, в том числе и ее отношения к предикату идентичности. Но несмотря на эту, говоря христианским языком, сугубо апофатическую установку, вполне ясно, что позиция буддизма — это позиция антиидентичности. В нирване нет ни малейшего места ни для статической (субстанциальной), ни для динамической (тринитарной или иного рода) идентичности. Резкое и всецелое отрицание субстанциальности во всех ее видах — субстанциальной идентичности, души, субъекта... — ядро и корень буддизма, самоопределявшегося по оппозиции брахманизму с его субстанциалистскими базовыми концепциями атмана и Пуруши. Динамичность же, всякая и любая, изгнана из нирваны, главный и определяющий принцип которой — полное прекращение всякой процессуальности, динамики и полное отсутствие внутренних разделений и различений. Данный принцип исключает, вместе со всем, и инобытийную динамичность перихорисиса, являя собою крайний предел прекращения, растворения, исчезновения всей деятельностной стихии, всех проявлений и различений, вплоть до различения бытия и небытия, самой нирваны и сансары.

Сделанное уточнение влечет другое. В многообразии духовных практик, исихазм и буддизм выделяются не только полярностью своих телосов, но и важными общими чертами, отчего стоит сказать полнее об их отношениях — актуальных к тому же в нынешней духовной ситуации. Буддизм (прежде всего тибетский тантрический буддизм) и исихазм — наиболее глубоко отрефлектированные мета-антропологические стратегии; они построены на наиболее выверенных методиках организации, проверки и истолкования духовного опыта. Зоркость и методичность этих стратегий, купно с общею принадлежностью парадигме Духовной Практики, не могли не повлечь существенных совпадений в их ви́дении реальности. Они дают сходную феноменологическую дескрипцию наличного бытия и эмпирического человека, рассматривая последнего как энергийное и потокообразное сущее — последовательность моментальных энергийных конфигураций, не заключающую в себе никакого субстанциального субъекта, никакого принципа личности или (само)идентичности, но все же несущую некие элементы структуры и упорядоченности. (Было бы поспешным сказать, что в этом энергийном ви́дении человека выражается восточный взгляд, в отличие от субстанциалистского и эссенциалистского западного взгляда: в индийской мысли буддизму предшествует субстанциалистское учение брахманизма.) Но далее обе стратегии расходятся, принимая диаметрально разные установки по отношению к энергийному человеку. Ориентируясь к телосу личного бытия-общения, христианская практика стремится к соработничеству с энергиями этого бытия (синергии), в ходе которого энергийные структуры человеческого существа трансформируются уникальным образом — ступенчато восходят к совершенному соединению с Божественными энергиями, к обретению человеком личности и идентичности. Ориентируясь к телосу нирваны, буддийская практика стремится к прекращению всех аффективных проявлений, в ходе которого энергийные структуры человеческого существа трансформируются также уникальным образом — ступенчато нисходят к уничтожению, более полному, чем физическая смерть, обрывающему круженье сансары и уж заведомо исключающему личность и идентичность. Эти две установки — чистое воплощение двух типов религиозности, отвечающих религии космоса и религии личности. Пред нами — бытийная бифуркация, онтологический выбор, причем этот выбор стоит вне оппозиции Истинное — Ложное: предмет выбора — отнюдь не «предмет», а бытийная стратегия с открытым, непредрешенным исходом. Только сам исход, когда наступит, выявит, «обличит» смысл всего пути, став тем самым Страшным Судом: Страшным, ибо ни в чем нельзя уж будет изменить ни йоты.

Стоит заметить также, что в духовной ситуации наших дней сложились определенные факторы, благоприятствующие буддийскому выбору. Буддизм начинает с того, чем заканчивает на сегодня постмодернизм: с усиленного и полемического (в противовес, соответственно, брахманизму или западной классической метафизике) утверждения смерти субъекта, иллюзорности всех субстанциальных опор и основ, с утверждения безличного человека, видимого как поток состояний. В Восточном христианстве нет этого пафоса негации: здесь также отсутствует субстанциальный субъект, но он отсутствует изначально, и никакой драматической смерти его не происходило; напротив, здесь царит пафос Новой Жизни, открываемой Событием Христа. В итоге возникает взаимное притяжение и избирательное родство, Wahlverwandschaft двух танатоцентричных дискурсов: для постмодернистского сознания буддизм легко видится как естественный дальнейший шаг, как прямой путь углубления наличного опыта. Живые примеры сегодня изобилуют вокруг нас, заставляя вспомнить прогноз Карла Юнга: в исторической перспективе важнейшей чертой XX века окажется выход буддизма в западную культуру.

Однако буддийская тяга к антиидентичности — заведомо не самая массовая и не ведущая в «тяжбе борющихся качеств» современного сознания. Раскрыв связи проблемы идентичности с Духовной Практикой, мы можем сделать и общий вывод о том, что источником идентичности человека является Антропологическая Граница. Отсюда проблема идентичности выступает как определенный аспект темы о стратегиях Границы (альтернативных стратегиях), и судьбы этой проблемы определяются судьбами Альтернативы. В прошлой бе-

седе мы выделили некоторое решающее явление в современной ситуации Альтернативы, назвав его «онтической редукцией»: оно состоит в размножении и господстве стратегий, реализующих не онтологическую, а всего лишь онтическую Альтернативу. Главные виды таких стратегий суть паттерны безумия (стратегии, индуцируемые из Бессознательного) и виртуальные практики; и нетрудно увидеть, что те и другие, действительно, порождают свои модели «онтически редуцированной» идентичности. Закономерным образом им присущ ущербный или искаженный характер: идентичность, осуществляемая в паттернах безумия, отвечает расколотому, лишенному связности сознанию, в виртуальных же практиках осуществляется, точней говоря, не модель идентичности, а тот или иной род отсутствия, недостачи идентичности — в соответствии с нашей общей трактовкой виртуального опыта как опыта привативной (недовоплощенной, недостроенной) антропологической реальности. Но эти ущербные формы дают вместе с тем простор для вариаций и комбинаций, для запутанных, нередко опасных и жестоких, современных игр идентичности. С ними напрямую связаны, скажем, пирсинг и боди-арт, актом обретения или удостоверения самоидентичности — разумеется, редуцированной — может оказаться любой акт трансгрессии, до террористического акта и самоубийства включительно, и т.п. Сегодня такие стратегии идентичности подаются как обычное, банальное; каждый день перед нами мелькают заголовки в духе хотя бы этого: «Дело Чикатило: преступление как путь к идентичности».

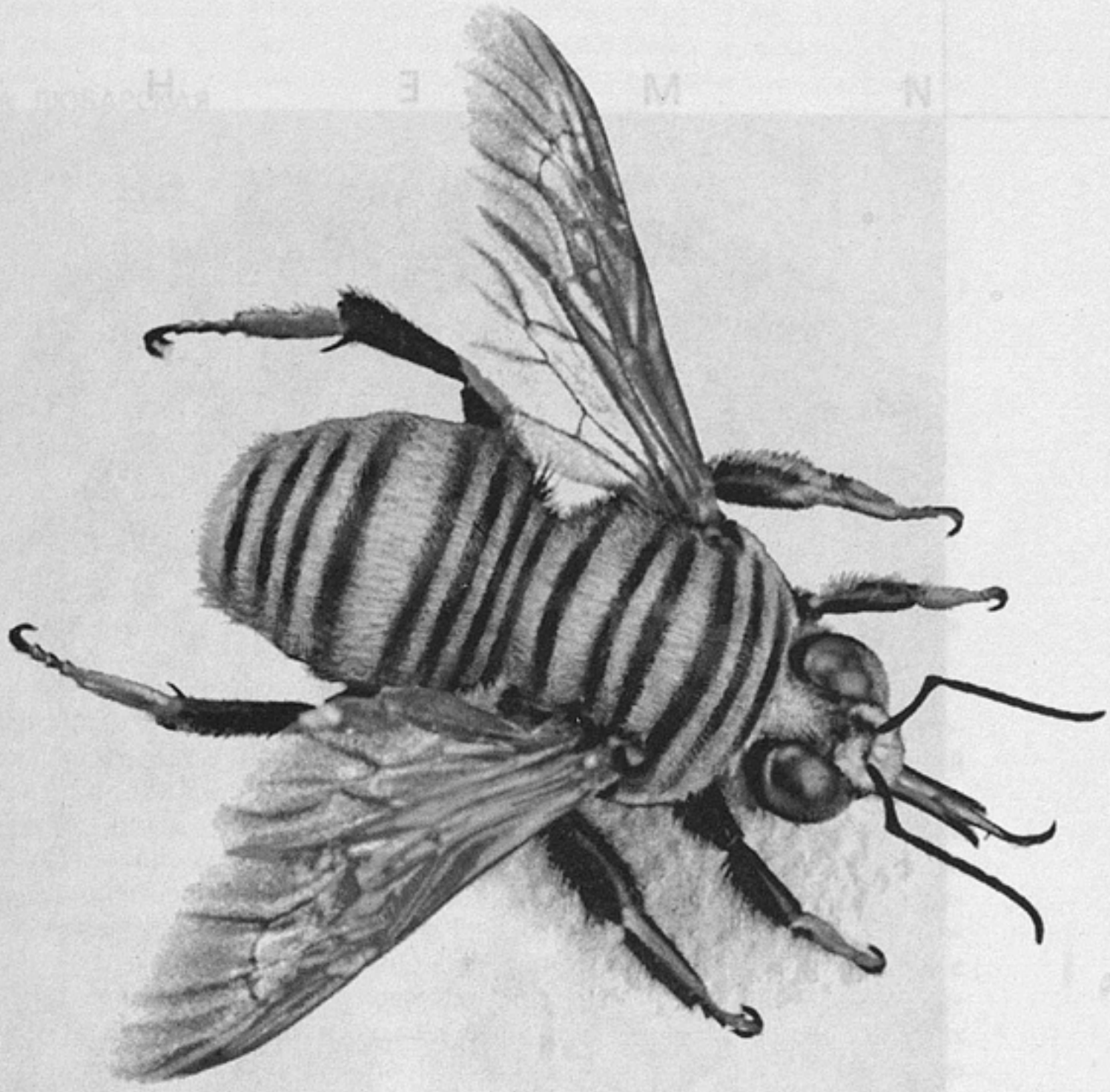
Имеется и еще одна, притом самая распространенная, модель онтически редуцированной идентичности: общеизвестная «групповая» или «партийная» идентичность, обретаемая в итоге (само)идентификации — акта или процесса, в котором человек делает своим полным и исчерпывающим определением принадлежность к той или иной эмпирической людской общности — нации, партии, кружку, секте... Такая модель есть, со всей очевидностью, псевдоидентичность, поскольку человек независимо от собственного желания репрезентирован в ней лишь некой частью. Ввиду огромной массовости этой модели и литература, и кино в изобилии изображали таких индивидов, добровольно участнивших себя, — можно вспомнить тут хотя бы бесчисленные образы революционеров. Философское содержание данной темы бедно, но в социокультурном и социоантропологическом плане тут разнообразный и важный материал. Существуют, скажем, некие свойства, параметры, которые придают сообществам высокую способность формировать (редуцированную, конечно) идентичность: такой высокой способностью наделены, в частности, криминальные и маргинальные сообщества, группы в экстремальных условиях. В предельном случае полную идентификацию способна создать ячейка из двух человек, как это с блестящей убедительностью показывает «Бонни и Клайд». Весьма поучительно также, что групповая идентичность может формироваться насильственно, и опыт истории рождает подозрение, не самый ли это эффективный путь.

Это лишь малая часть вопросов, рождаемых групповой идентичностью. Нетрудно понять, какие формы полноценной, онтологической идентичности подвергаются в ней редукции. Ближайшим образом это евхаристическая (соборная, церковная) идентичность: группа, служащая для (само)идентификации, выступает как онтическая редукция или симулякр Церкви.

Сравнительно с неурезанной, онтологической идентичностью человека редукции идентичности обладают одной особенностью, играющей важную роль в современном обществе: они порождают специфический феномен «меньшинств» и тип «меньшинственного» самосознания. Прежний человек, будь то подвижник или любой «раб Божий», в своей самоидентичности, самосознании был просто человек, не более и не менее. Его идентичность имела мета-антропологический источник, а мета-антропологическое соотносимо с антропологическим как таковым, в целом. Поэтому человек в Духовной Практике вне зависимости от масштабов своей традиции был репрезентант (все)человеческого в его ориентации к мета-антропологическому телосу, а отнюдь не репрезентант группы, составляющей традицию. Но человек с редуцированной идентичностью, источник которой — некая сфера сущего, в своем самосознании — репрезентант лишь некоего «меньшинства», группы носите-

лей данной идентичности. Определяющее отношение для такого «меньшинственного» самосознания — это отношение или отношения с другими, соседними меньшинствами. Ввиду сосуществования в ограниченном пространстве в таких отношениях неизбежно превалируют элементы конфликта, столкновения интересов, борьбы за ресурсы всякого рода. И когда редуцированная идентичность всех видов становится господствующей формой идентичности, происходит *меньшинизация* человечества, его превращение в набор междоусобствующих меньшинств. Успела обойти мир шутка — или трезвый прогноз? — о том, что третья мировая война будет меж лесбиянками и лилипутами. Выбор меньшинств в шутке заменим по вкусу. Так вышло, что я пишу эти строки в Белграде, где, возвращаясь из центра в особнячок для гостей Института физики, каждый день вижу гигантскую надпись на путепроводе: «Nacisti i pederi odjebitez». Подпись: «Panki».

Конечно, между меньшинствами существуют также и элементы общности, тенденции сближения. Для придания им доминирующей роли, для поддержания лада между меньшинствами изобретена специальная дисциплина, именуемая политическою корректностью. Это радует. Мы успокаиваемся за человечество и только в заключение хотим взглянуть, какие же формы общности бывают в мире меньшинств. У человека с онтологической идентичностью сферу общего составляло «высшее назначение», мета-антропологический вектор человека (отношения разных духовных практик непросты, и мы не будем пытаться в двух строках их раскрыть; однако за счет мета-антропологического вектора они принципиально иной природы, чем отношения враждующих меньшинств, и взаимные распри духовных традиций — безошибочный показатель их редукции). Но у человека с онтической, редуцированной идентичностью его «высшее», его дефиниция и природа, переходит в сферу взаимных различий меньшинств. Общность же теперь конституируется не сверху, а снизу, она — не по «высшему назначению», а по тому, что «есть у каждого», по тривиальному минимуму, нижней черте. Она, грубо говоря, не в том уже, что всем нужен Бог, а в том, что всем нужны унитазы. Или психоаналитики, что приблизительно то же. И придать такой общности доминирующую роль, дабы между меньнствами был лад, значит не что иное, как сделать нижнюю черту обязательной нормой. Рецепт оказывается неожиданно знаком. Мы уже это слышали, только подано было неудачно, с русским раздрызгом: «Цицерону отрезается язык, Шекспир побивается каменьями...» Дать шигалевщине импозантное имя политической корректности — такой отличной идее от души позавидовал бы Петр Верховенский.



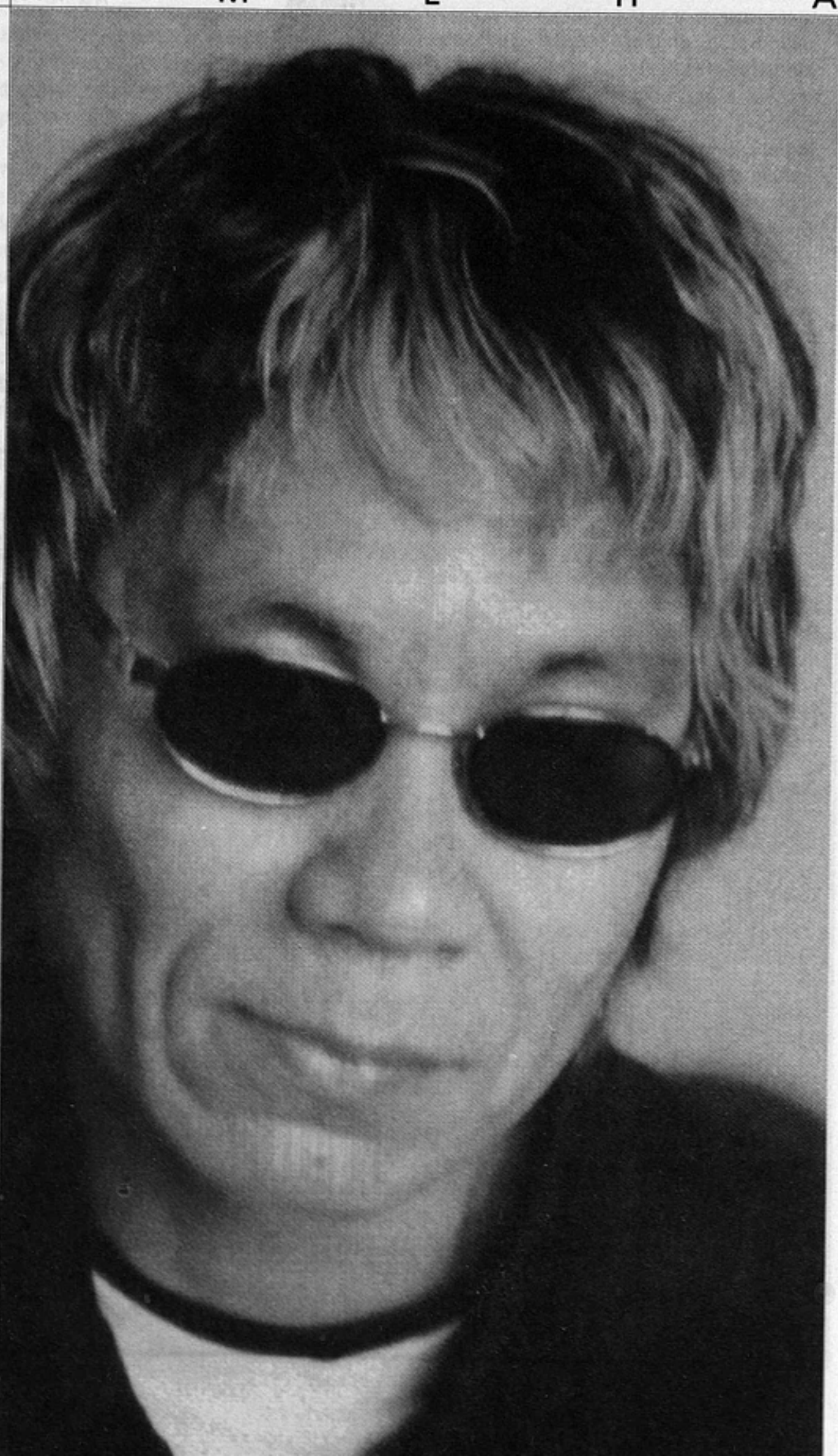
Barcode Wasp

art. lebedev

Смотрите на экранах! | **Студия Артемия Лебедева**

http://www.design.ru, e-mail: mailbox@design.ru

И М Е Н А



Миике Такаси

ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ

Кино на пробу

— Ты очень ненавидишь иностранцев?
— В детстве я не видел ни одного, а теперь они готовят суши на каждом углу. Кто же будет это есть?

Из фильма Миике Такаси «Город потерянных душ»

Десятиминутный, практически немой пролог «Города потерянных душ» по своей визуально-смысловой выразительности рифмуется разве что со знаменитой (и совершенной) экспозицией картины Серджо Леоне «Однажды на Диком Западе». Только там все нарочито медленно, а здесь нарочито быстро. Короткие фразы из письма маме: «Я влюбилась в бразильца. Знаешь, где Бразилия? Это ровно с другой стороны Китая...» На улице парень в плаще перекатывает футбольный мяч — вот видны только ноги. В жалком баре гротескные злодеи оборачиваются на входящего, изумленно каркнув: «Марио!» На Марио — плащ с капюшоном и темные очки. Мгновенная перебранка и стремительная перестрелка — счет в пользу Марио, деньги дрожащими руками оставшийся в живых отдает ему же, получив за это пулю. Выйдя на улицу, Марио бросает жалкую дань на землю, с брезгливой яростью снимает с себя всю одежду и, оставшись нагим и прекрасным, уходит в туман, из которого выныривает уже сидящим на унитазе, с диким напряжением выдавливая из себя то, что дороже денег. И вот уже под боевую металлическую музычку он в кожаном плаще и с небрежно прихваченным посередине АК взлетает на вертолете... В автобусе едут арестованные иммигранты всех цветов и оттенков кожи, среди них красивая девушка с узким разрезом глаз. Нападение на автобус — ради нее, хотя и остальные радостно разбегаются, крестясь на картинно-стильного избавителя: слава Богу! Вертолет летит над городом, парень и девушка легко и весело, взявшись за руки, прыгают вниз. Падают — до полной гибели всерьез, выбивая гигантский столб пыли и вызывая шок у прохожих. Но тут же встают и, даже не отряхнувшись, потому что незачем, продолжают свой путь с элегантностью подлинных небожителей. Толстый телекомментатор захлебывается речью на португальском, пытаясь рассказать о героях этого эффектного городского происшествия, и повторяет: «Ну это прям как сценарий фильма, как сценарий фильма...» А ведь в самом фильме еще ничего не произошло.

Так снимает Миике Такаси, режиссер, не ставший мотогонщиком, вернее, мотогонщик, ставший режиссером. Он привык отшучиваться, вместо того чтобы серьезно обсуждать свои фильмы. Когда этого сорокалетнего японца спрашивают о насилии в его кино, он отвечает, что это не более чем реалистические детали, органичные для изображенных событий. И, на его взгляд, куда сильнее и глубже могут напугать фильмы, где насилие спрятано за кадром и не показано впрямую. Сам он в своей жизни испытывает такое насилие, например, страх

потерять работу, то есть возможность снимать кино, — и считает, что оно ничем не легче, чем прямое нападение. Недавно он закончил, возможно, самый страшный свой фильм с банальным названием «Наемный убийца» и одновременно другой, самый светлый — мюзикл, основанный на смешных историях про привидения. А всего на его счету вполне графоманское количество снятых во всех жанрах картин — около пятидесяти за десять лет. Поверить в это трудно. Проверить — тоже непросто. Большая часть его фильмографии состоит из специального «кино для видео», где главное правило — не признавать никаких правил, но уметь ловко балансировать на условной границе между банальностью и абсурдом в стилистике, когда кровь из ран бьет даже не фонтаном — алыми букетами, доставляя далеко не невинное удовольствие зрителю.

«Леди-охотник», «Последняя гонка», «Оружие убийцы людей», «Телохранитель», «Вне закона», «Китайская мафия», «Парни из рая», «Цельнометаллический якудза», «Дождливая собака», «Блюз на арфе» — какая уж тут невинность, азиатчина для кабельных каналов. Однако, признаюсь, кое-что из этого, далеко не полного списка я смотрела с детским восхищением. Так вот, от «Китайской мафии», которую мне по случаю довелось смотреть на видео без перевода, глаза невозможно оторвать. История причем, надо полагать, самая дикая. Про страстную и жертвенную в итоге любовь жестокого босса (с убедительным лицом китайского Гэри Олдмена) какой-то триады к прекрасному юноше, легко дарящему секс-услуги в общественном сортире грязным подонкам и так же легко перерезающему бритвой горло любому, кто стоит у него на пути. А над «Дождливой собакой» — круто сваренным гангстерским вариантом сладостного «Кикудзиро» Китано Такеси — любая домохозяйка зальется слезами. А что, немой мальчик, которого наикрутейшему киллеру-одиночке вручила подружка очень давних лет в качестве их общего сына, прилипает к суровому профессионалу с куда большей достоверностью, чем девчонка к бессоновскому Леону, и в финале обретает голос, чтобы спасти отца от пули преследователя, которой, впрочем, тот все равно не избежит. И все это под блюзовый аккомпанемент многодневного дождя и четкий ритм прогноза погоды, поданные с такой пронзительностью, что этот экранный Тайвань не забудешь никогда.

Герои фильмов Миике Такаси — по преимуществу полукровки, потерявшие половинки своих душ при рождении от смешанных браков: полукитайцы-полуяпонцы или куда более экзотические полубразильцы-полуяпонцы. А также японцы, родившиеся в Китае или заброшенные судьбой на чужой Тайвань и прочие Филиппины. Ну и китайцы, живущие в Японии, но считающиеся абсолютными чужаками. Им целый мир — чужбина, а отечество, наверное, все же Япония.

Япония у нас сейчас до противности в моде. Журналисты с пеной у рта спорят о том, как писать правильнее — суши или суси, при этом одни уверяют, что звука «ш» в японском нет, а другие тогда интересуются, откуда же «ш» в никем пока не оспоренной «гейше»? Президент даже на татарском сабантуе не удержался от демонстрации приемов айкидо, стремительно сменяющего банальный буржуазный теннис. Новорусские жены повадились записываться на курсы икэбаны, а их мужья — дарить партнерам по бизнесу наборы самурайских мечей, включая и ножички, предназначенные для харакири. Самые успешные русские детективы сочиняет переводчик японской литературы. В телевизоре хитроумный японский электронщик воркует с удивительным домашним роботом-чебурашкой, который доверчиво признается, что хотел бы поболтать с пылесосом-сан. Вроде бы все идет к тому, что если наши островки мы все же не отдадим, то Кунашир и Шикотан, став Кунасиром и Сикотаном, сами переползут поближе к Хоккайдо.

Но, как ни странно, современное японское кино труднее, чем кажется при поверхностном взгляде, поддается расшифровке такими простыми отмычками, как расхожий дзэн из популярных брошюрок, потерявший в них национальную идентификацию, и самурайский кодекс чести, который любой невежа легко процитирует после фильма Джармуша «Пес Призрак». Любой, даже «продвинутый» критик, столкнувшись с этим кино, оказывается в положении моей университетской подруги-калмычки, которая сломала себе зрение, зубря пять лет иероглифы в метро по пути от «Бабушкинской» до «Ленинских гор». Но когда

узкоглазая и желто-смуглая пигалица Катя впервые вышла вечером на улицы Токио, она поняла, что сияющие неоном названия ей мало о чем говорят, а встречные японцы совершенно очевидно принимают ее за «большую белую женщину». Так что впоследствии она выбрала местом эмиграции понятную Германию и затерялась где-то на просторах объединенной Европы, думаю, сохранив и там студенческое прозвище Японка. Наверное, ей понравились бы фильмы Миике Такаси про полукровок, даже в родном японском варианте украшенные иероглифами субтитров по всем краям — переводом с китайского

«Кинопроба»

или португальского. Или даже с русского: в «Городе потерянных душ» мелкий русский бандюган учит героев, как правильно есть икру и пить водку, с гнусным надрывом читая при этом есенинскую имажинятину: «Я покинул родимый дом, голубую оставил Русь. В три звезды березняк над прудом теплит матери старой грусть...» При переводе на язык хокку это, возможно, выглядит интересным смысловым иероглифом, не хуже, чем для нас заповедь дзэн: «Встретишь Будду — убей его». Но при переводе на английский (для международной аудитории) — сущей белибердой, поверьте.

Самый высокий среди критиков рейтинг в Европе, да и в наших палестинах, у фильма «Кинопроба» Миике Такаси. Знакомство с этим режиссером, действительно, неплохо начинать с этой очень чисто сделанной притчи. Наслушавшись о скандальной репутации и фильма, и автора, вы будете битый час вежливо скучать, изумляясь, за неимением сюжетных потрясений, тому, как странно для нашего глаза, уже напрочь замыленного тарантиноидным монтажом и растиражированной фонтриеровской съемкой «с рук», Такаси жестко ставит камеру на некую нейтральную точку — простые, симметрично выстроенные фронтальные кадры тянутся долго, как и невидимые тире в разреженных, с виду «пустых» диалогах вдовца и его возможной невесты, выбранной им на имитации проб к какому-то выдуманному телефильму своего друга. Думаешь, ну вот она, экспортная красота по-японски — медитация в прострации, дизайн пустоты и прочая икэбана эпохи хай-тек. А потом вдруг один из проходных пер-

сонажей, равнодушно улыбаясь, расскажет, как полиция пыталась сложить кусочки расчлененного трупа хозяйки заштатного бара «Каменная рыбка» в развеселой Гинзе и обнаружила три лишних пальца, ухо и язык. И добавит с бабьим вздохом: «Как ужасен наш мир, не правда ли?»

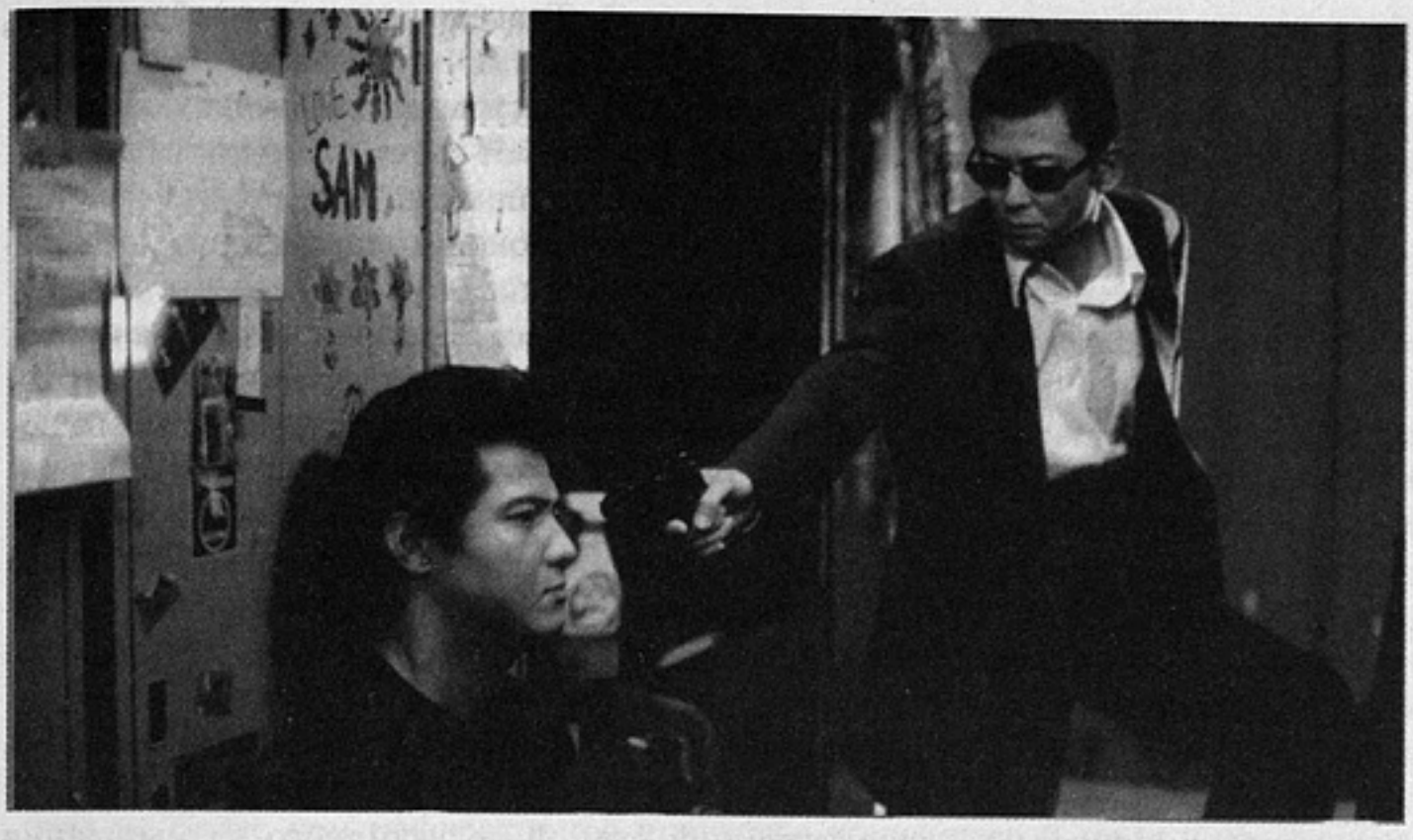
Этот жуткий анекдот вызывает благодарный зрительский смешок — наконец что-то начинает случаться. Хотя до этого Миике Такаси уже рассыпал кусочками паззла массу намеков на то, что мелодрама про вдовца не такая уж заунывная, что это всего лишь обманка в контексте названия фильма. Во-первых, сам вдовец в молодости баловался кинематографом и старый друг-телевизионщик напоминает ему некий якобы документальный, но весьма извращенный сюжет: любовный треугольник между танцовщицей, ее хозяином и мальчиком с синдромом Дауна. Вот, между прочим, когда надо было смеяться в первый раз, ведь двое уже немолодых дядек юным соискательницам, похоже, предложили именно эту сценарную идею. Во-вторых, где-то впроброс тот же друг, убеждая вдовца, что надо жениться на тех, кто счастлив (то есть, в его версии, не подходит для актерской профессии), говорит, что кинопробы будут не совсем фиктивными и, если найдутся деньги, он использует эти кадры для нового телепроекта «Героиня завтрашнего дня».

Кадры кинопроб на самом деле отменные. Вереница девушек, по очереди садящихся на стул спиной к огромному окну, они рассказывают в двух словах о себе. Одна — в кимоно и с веером — позирует а-ля гейша. Другая выставляет попку в бикини, как типичная «японка с календаря». Третья почему-то пытается станцевать фламенко, притопывая и прихлопывая. Четвертая училась в Париже на дизайнера одежды, но полагает, что актрисой тоже стать неплохо бы. Пятая уже вдоволь напробовалась — снималась в «кино для взрослых», короче, в порно. Шестая — королева журнальных обложек — хочет от пин-апа перейти к действию. Седьмая, восьмая и далее... Монтажные планы становятся все короче, девицы почти мелькают, нужен перерыв. Только значительно позже появляется она, вообще-то, уже заранее выбранная вдовцом по анкетам, хотя умудренный киношным опытом друг и не советовал доверять фотографиям. Позже он же посоветует не доверять этой загадочной и лживой скромнице и окажется прав. Но его правота — это всего лишь логика мелодрамы, которую Миике Такаси подсунул доверчивым зрителям, пришедшим на «Кинопробу».

У названия фильма в каком-то смысле нет кавычек, а в каком-то их даже больше, чем нужно. Это и предложение убедиться во временных рамках одного сеанса, как легко скучно-банальное переходит в невыносимо ужасное и наоборот — подобно тому как лирическая героиня, с самого начала не менявшая снежно-белый костюм, надевает в макабрическом финале поверх него черный прозекторский фартук и приступает к изысканным пыткам своего незадачливого жениха.

Это и проба душевных сил и здравого смысла зрителей на прочность. Во всей путанице сна и яви, пустого бытовизма (любое место действия нам показано подробно, с уточняющими деталями) и ночного кошмара (на сорок седьмой минуте повторяющаяся довольно тупая мизансцена — телефон, мешок, девушка — чуть меняется: мешок со стоном переворачивается сам по себе), как и в балетном фуэте, надо найти неподвижную точку опоры для взгляда. Лучше всего для этого подходит юмор. Достаточно сопоставить деловитые рассуждения двух слишком уверенных в себе мужчин о том, кто из будущих претенденток может сгодиться в хорошие домохозяйки одному из них, с такими же деловитыми пояснениями роковой избранницы, отрезающей мужчине ступню: «Без ног далеко не уйдешь». Конечно, дьявол — это женщина, охваченная современным пламенем феминизма. Но мужской-то шовинизм просто не поднимается выше известно какого уровня. Так что можно не слишком переживать из-за мучений героя — в рамках предложенной игры оба «сексиста» стоят друг друга.

Это и разные пробы пера — режиссер, испытав нас предельно ровными и плоскими кадрами в «объективной» экспозиции, совершенно как Хичкок в «Психозе», начинает постепенно менять манеру, играя светом и тенью в снах (между тем что здесь сон, не совсем ясно), а то и беря ручную камеру, которая с шершавым звуком шарит безумным взглядом по стенам и обстановке, когда из-



«Живым или мертвым»

«Парни из рая»

«Кинопроба»

бранница-упырь приходит в дом своей жертвы. Такаси — виртуоз изображения, даже когда он работает задешево на цифровой съемочной технике. Но «Кинопробу» он снимал на хорошей пленке, поэтому выстроил удивительную в своей смысловой наполненности цветовую партитуру — от светлых, но почти лишенных цвета меланхоличных серых будней (офис, зал кинопроб, стерильные интерьеры якиторий) до мрачной, какой-то готической колористики кровавого финала.

Тут и пробы разных психологических трактовок. Героиня в эпизоде первого свидания в кафе, к которому фильм все время возвращается, каждый раз рассказывает разное о своем прошлом, решительными рывками из идеального образца будущей домохозяйки (прекрасные родители, большая любовь к балету, здравое отношение к своей травме и невоплощенной мечте о сцене) превращаясь в идеальное воплощение будущего кошмара (особенно хорош изувер отчим в инвалидной коляске, для которого малышка Асами с ее ожогами на ногах навсегда осталась связана с нежнейшей темой из оперы «Кармен», которую он наигрывает на пианино).

Тут и столкновение естественного метода проб и ошибок («Это всего лишь жизнь, не так ли?» — настойчиво повторяет героиня, и эти ее слова становятся последними в фильме) с искусственной схемой дедуктивного размышления (девушка, в анкете для кинопроб написавшая: «Жизнь — лучший способ достичь смерти», просто обязана в финале показать наглядно, как это делается, ласково-садистически щебеча: «Агония — это лучший опыт в жизни»). Всего лишь жизнь, всего лишь агония, всего лишь смерть. Может, конечно, это и фига в кармане, показанная знаменитому и пошлейшему трюизму «Восток — дело тонкое», чистой воды экзотическая и хулиганская азиатчина про призрака-суккуба. Но рассказана она все же универсальным языком. Если у каждого времени есть свои «8 $^{1}/_{2}$», тогда «Кинопроба» — фильм, декларативно объявляющий в названии, что он «про кино», — вполне годится для конца века, так напряженно ожидавшего Апокалипсиса, что, может, действительно, стоит в самые болевые точки воткнуть иголки, приговаривая: «Глубже, глубже, глубже». Нельзя доверять фотографиям — у каждого человека есть ракурс, в котором он смотрится идеальным. Нельзя доверять людям — девушка, вся в белом, может достать из своего темного прошлого тонкую стальную струну и отпилить мужчине ноги, чтобы не остаться одинокой. А вот боли можно доверять. Впрочем, нет. Это говорит глумливая героиня, которая, собственно, и есть ходячая боль. Автор «Кинопроб», сбросив ее с лестницы, как испорченную куклу, дает понять, что боли можно доверять только в том случае, если можешь над ней посмеяться. И дает урок — и боли, и смеха.

После этого урока на ум первым делом приходит Бунюэль — из-за холодной интеллектуальной элегантности, с которой последовательно препарируются сюжетные линии, доводимые до абсурда. А вторым — Альмодовар, который лихо снимает по «закону желания», принимающего самые причудливые позы. Его прихотливые сюжеты, годящиеся для десятка увлекательных зрелищ, так же трудно пересказать во всех подробностях — какие-то линии безнадежно теряются, но при этом любой кажущийся алогизм и чрезмерность имеют внутри картины четкую формулировку, а все ружья, развешанные по стенам в начале, снайперски стреляют в конце.

Это уже о картине «Живым или мертвым», которую вполне можно включить в небольшой список шедевров маньеристского кича под одним из первых номеров. С самого начала этот удивительный фильм, который, на мой взгляд, стоит скрупулезно разбирать со студентами на уроках композиции, обрушивается на голову зрителя, как тот самый кирпич... (Кстати, одна из последних цирковых шуточек Миике Такаси — «Посетитель Q», где вслед за экранным титром — «Вам никогда не падал кирпич на голову?» — загадочный незнакомец, тот самый Q, подходит к главному герою и ударяет его кирпичом, после чего многое в фильме проясняется.) В первых кадрах Сё Аикава и Рики Такэючи, две звезды, две светлые повести, увы, незнакомых нам японских видеофильмов про якудзу, сидят на берегу канала и, обернувшись на камеру, начинают отсчет: раз, два, три! И пошло-поехало: голая женщина стремительно падает из окна небоскреба, крашеный панк подбирает из ее мертвой руки пакетище героина, стри-

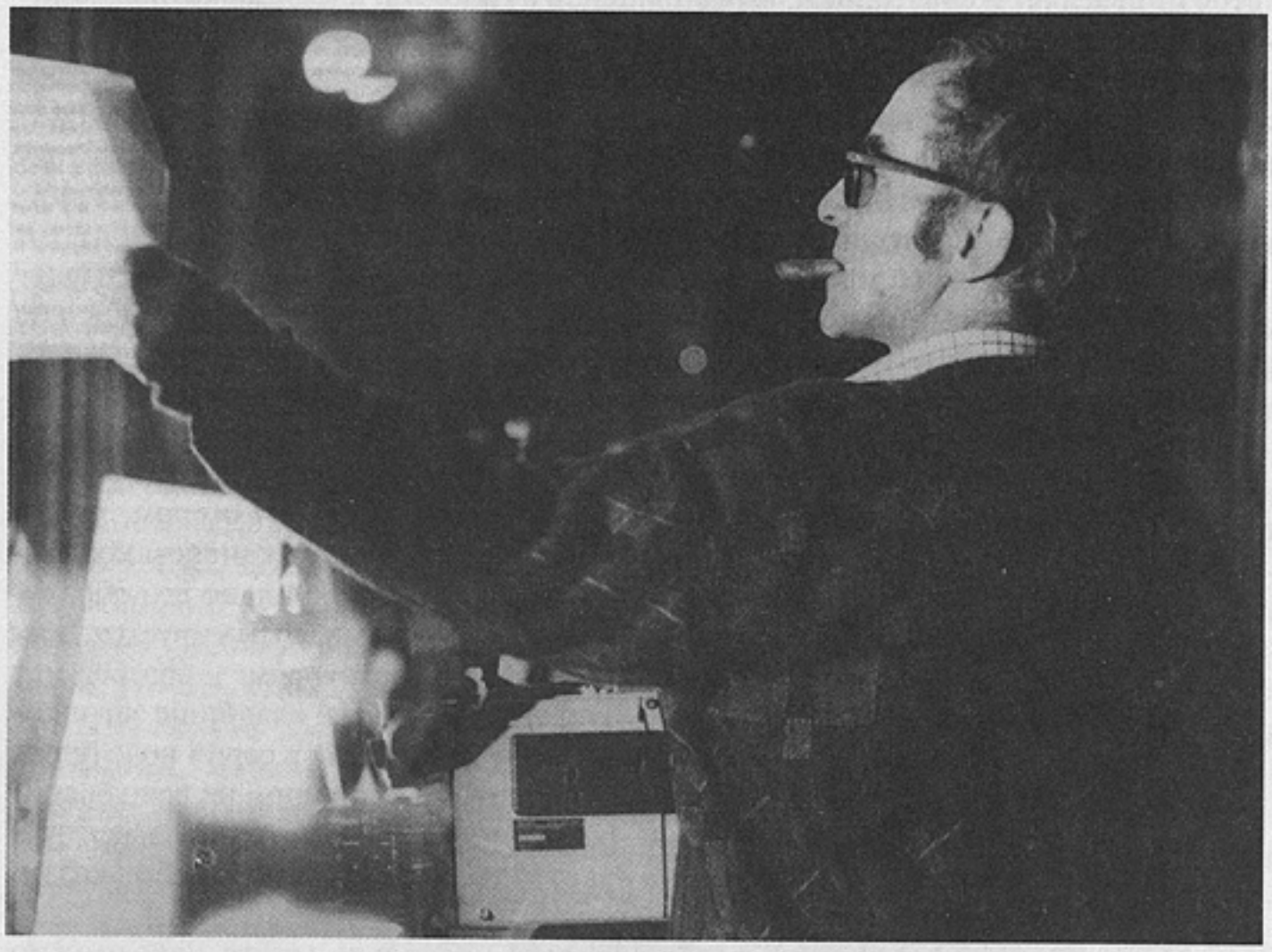
птизерша танцует на сцене клуба, полицейские бегут за кем-то сквозь толпу, мрачный мотоциклист бороздит улицу, одуревший мафиози нюхает дорожку кокаина длиной со взлетную полосу, другой мафиози с комичной жадностью жрет лапшу в ресторане. Темп все убыстряется, мелькают мотоциклист, автомат в чьей-то руке, стриптизерша, лапша, кокаин — бац, одному перерезали горло, другого прошили автоматной очередью, и лапша с помощью дигитального монтажа летит прямо в лицо зрителям, третьего мотоциклист застрелил через крышу автомобиля, а полицейский, влетев на место преступления в ресторане, быстро определяет и сорт лапши, вывалившейся из живота, и имя заказчика убийства. Вполне традиционный сюжет про дуэль умного гангстера с преследующим его офицером полиции здесь изложен с такой дикой лихостью абсурда, с таким ослепительно нахальным небрежением чувством меры, что прихотливый динамизм «Бешеных псов» Тарантино на этом фоне выглядит занудством школьных прописей. Но при всей безмерности внешней в своей структуре фильм разлагается на простые, логически внятные сюжетные блоки, которые еще чуть-чуть и могли бы сгодиться для многосерийного «мыла» с его пафосной сентиментальностью и трехпудовыми эмоциональными акцентами. Однако Миике Такаси не зря говорит про себя: «Я не режиссер, я аранжировщик». Если первое утверждение не более чем рефлекторное кокетство вошедшего в моду экзотического фрукта, то второе — чистая правда. К примеру, берется тяжелая артиллерия для испытания чувств и чувствительности зрителя: старший брат, японец, выросший в Китае, изгой в родной стране, был вынужден стать гангстером, чтобы дать младшему брату возможность чистоплюйствовать в американском колледже, изучая не что-нибудь, а законы, нарушением которых куплено его образование. Но бомбардировка штампами и несообразностями аранжируется, как тончайшая психологическая драма, всерьез бьющая по нервам: у братьев нет никого и ничего, кроме друг друга, родители умерли, и даже кладбище затоплено наступившим на берег морем, младший стоит на коленях в серой воде перед могильным камнем и говорит с матерью по-китайски. Конечно, не всякая сцена фильма решена столь выразительно. Но все интересно смотреть, пересматривать и пересказывать. А много ли на свете кино, про которое можно сказать то же самое?

Ну и невероятный финал, после которого несколько минут невозможно прийти в себя. Полицейский отрывает себе раненую руку и достает из-за спины огромную ракетницу, а все больше смахивающий на героя комикса гангстер вырывает из груди огненный шар, и все заканчивается космическим взрывом.

Миике Такаси, наверное, сегодня может считаться главным хулиганом не только Японии, но всего современного кинематографа. Он снимает по четыре фильма в год во всех техниках, какие возможны, ТВ, видео, кино и «цифра». Он берется за любые жанры — от семейной комедии до мюзикла, не боясь провалов и не стесняясь в средствах. Он нисколько не претендует на то, чтобы его фильмы относили к авторскому кино, предпочитая успех у зрителей и кассу. Но европейские фестивали, открыв этого трудолюбивого панка из Страны восходящего солнца всего три года назад, сделали его культовым среди интеллектуалов, любящих разгадывать загадки. На «Кинопробе» (сама видела) крепкие парни воют от ужаса, а хрупкие девушки впадают в страшную смеховую истерику. Так что «Живым или мертвым» — это не просто название фильма. Это особый метод повышения зрительского адреналина. Ведь кирпич в жизни, к счастью, не часто падает на голову. А иногда это даже полезно.

НИКОЛАЙ ПАЛЬЦЕВ

Amo ergo sum[1]



Жан-Люк Годар

Здесь изнемог высокий духа взлет;
Но страсть и волю мне уже стремила,
Как если колесу дан ровный ход.

Любовь, что движет солнце и светила.

Вполне отдаю себе отчет в том, что, начиная разговор о фильме «Похвала любви» («Похвальное слово любви») и его авторе поэтической цитатой, отсутствующей в анализируемом экранном тексте, рискую оказаться похожим на неофита-графомана, стремящегося продемонстрировать всему миру очередной образец новоприобретенной эрудиции. И если все же иду на такой риск, то потому лишь, что на протяжении всех полутора часов позднейшей — и бесспорно рубежной для самого автора и его аудитории — годаровской ленты, предельно насыщенной культурными реминисценциями разных эпох и народов — от Библии и Блаженного Августина до Симоны Вайль и Кристы Вольф, — эти завершающие дантовскую «Божественную комедию» строки вновь и вновь всплывали у меня в памяти, каким-то таинственным эхом откликаясь на происходившее в кадре и непрошено, но весомо усиливая ощущение его универсальности, вечной повторяемости, почти эпичности.

Эпичность — слово, плохо приложимое к цепочке быстро сменяющихся эпизодов, в череде которых не всегда удается запечатлеть в памяти имена персонажей (а в такие цепочки, как мы помним, все чаще воплощался ход повествования в поздних годаровских лентах, начиная с «Тренируй правую» (1987) и «Германия, девять — ноль» (1991); и однако — скажем словами классика — в кино, как и в действительности, бывают случаи, когда «крайности сходятся, все противоречия вместе живут». Думается, в рамках Каннского (а затем и Московского) кинофестиваля перед нами предстало именно это: новыми, нежданны-

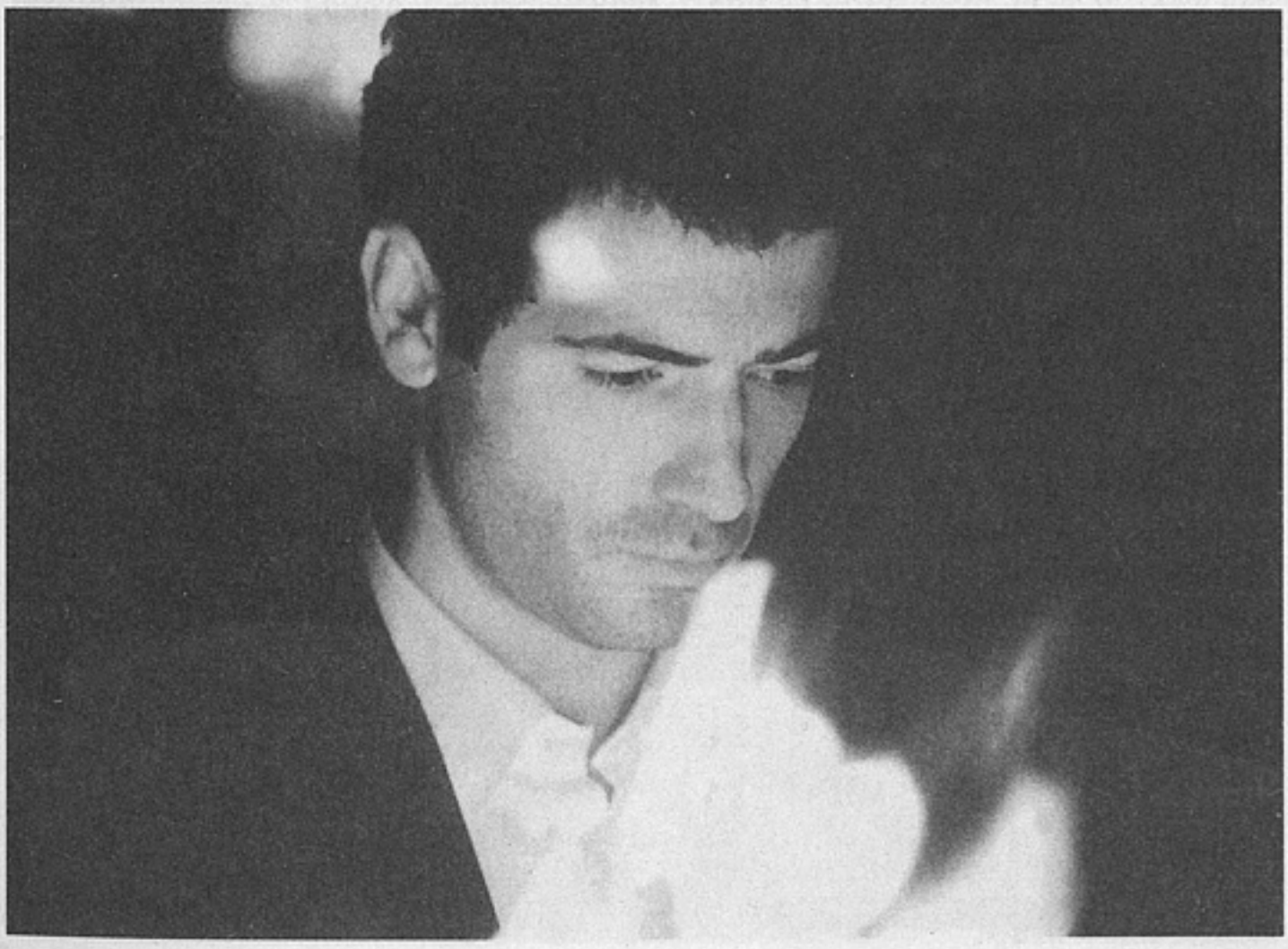
[1] Люблю, следовательно, существую *(лат.)*.

ми гранями приоткрылась творческая палитра мастера, в свое время снискавшего репутацию самого дерзкого из экспериментаторов, а ныне, на фоне ничем, кажется, не стесненного разгула фантазии способных и разных кинотворцов, исповедующего строгую, почти янсенистскую приверженность однажды найденному кругу тем и способам их аудиовизуального отображения.

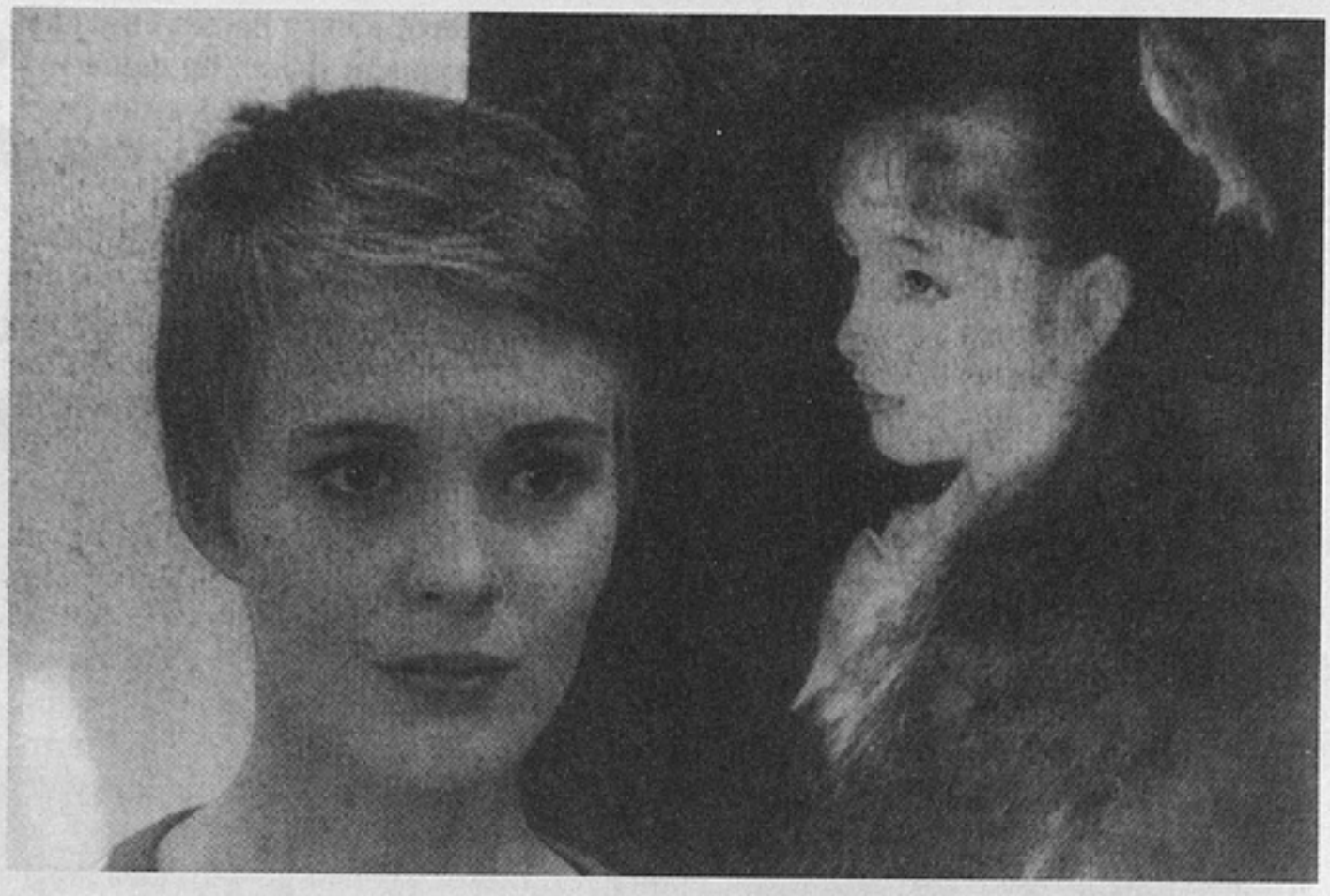
«Люди пойдут на любые жертвы, стремясь обрести то, что, по их убеждению, им жизненно необходимо», — пишет в своих заметках с Каннского кинофестиваля корреспондент американского журнала «Филм Коммент» Мэри Карлисс, констатируя неподдельный интерес журналистов, которые «позабыв о корректности, наперебой устремились в зал, где проходила демонстрация «Похвалы любви» Годара». Страстное любопытство представителей фестивальных СМИ — как каннских, так и московских — можно понять и разделить; труднее разделить эмоции некоторых из моих коллег по перу, устремившихся к выходу чуть ли не на двадцатой минуте московского просмотра ленты. На фоне фестивального буйства компьютерных и иных спецэффектов киноисповедь мэтра французского авангарда, выдержанная наполовину в черно-белой, наполовину в приглушенно-цветовой гамме, похоже, показалась им чрезмерно аскетичной.

Не мне, вот уже третий десяток лет влюбленному в годаровский кинематограф, неизменно озадачивающий и непредсказуемый, выступать в защиту нетерпеливых любителей хлестких экранных аттракционов. Скажу лишь одно: человеку, знакомому с предыдущими произведениями Годара 90-х годов, новая лента открывается несравнимо полнее и принципиально по-иному, нежели тем, для кого знакомство с «Похвалой любви» явилось первой встречей с его автором, своего рода зрительским дебютом. Ибо созданный на рубеже веков и тысячелетий, фильм этот, программно «антифестивальный» и, если можно так выразиться, ортодоксально годаровский, в очередной раз возвращает нас к вопросу, над которым не первый год бьются теоретики-искусствоведы: что можно считать произведением искусства и каковы его пределы?

Применительно к художественной практике Годара вопрос далеко не зряшный. Вспомним: начиная с середины 60-х едва ли не каждая из лент этого самобытного мастера (а ныне их число сравнялось с числом прожитых режиссером лет: в декабре прошлого года он отметил семидесятилетие) чуть ли не нарочито являла свою незаконченность, обрываясь, как на полуслове, на очередном фрагменте реальности, взыскующем продолжения и развития. С другой стороны, и творческая совокупность поставленного, снятого, вызвавшего неоднозначный резонанс с годами обнаруживала — не в пример сильнее, нежели у



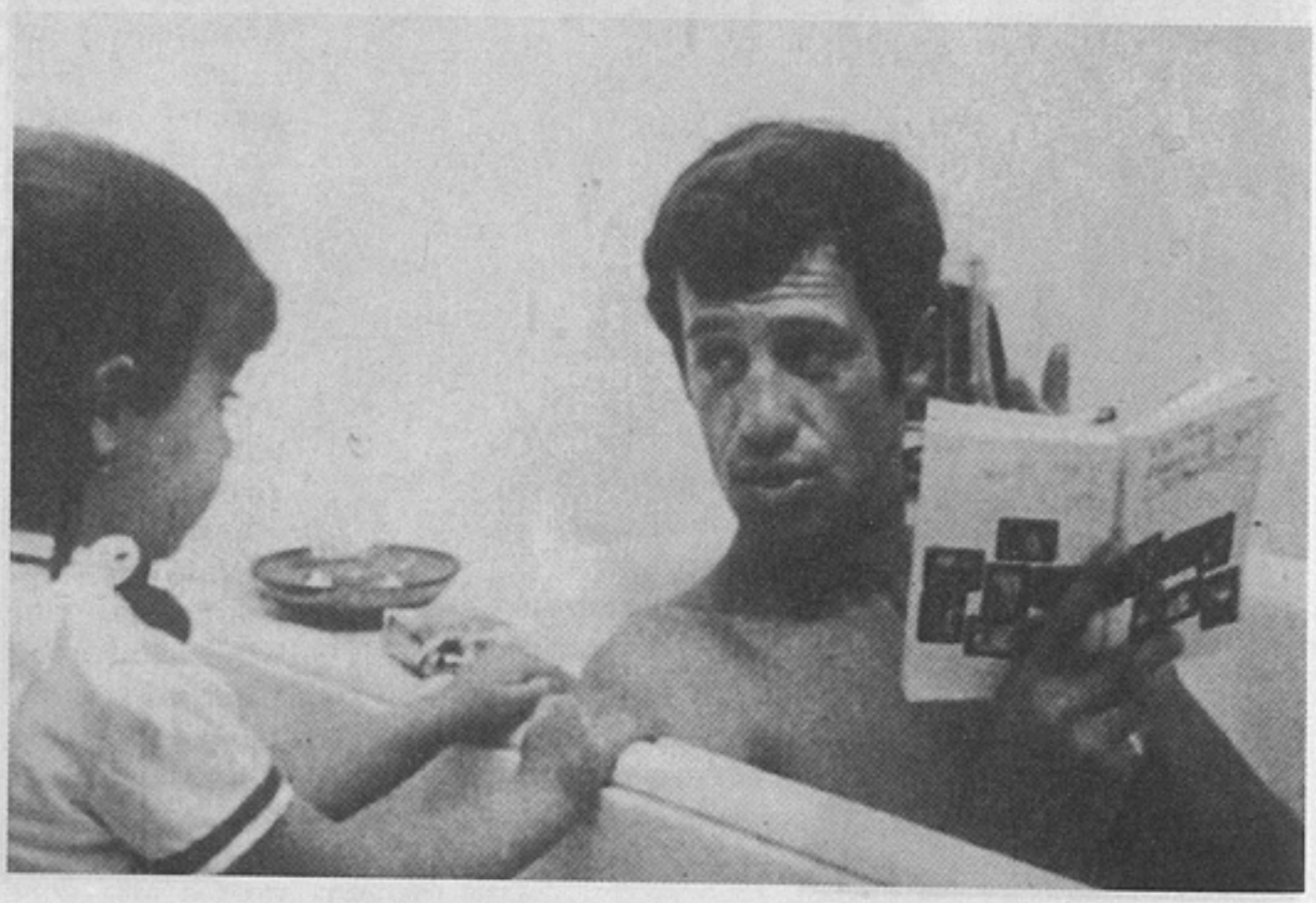
«Похвала любви»



«На последнем дыхании»

большинства коллег Годара, — некую непредугадываемую раньше глубину и масштабность общего подспудного замысла, сродни разве что «Человеческой комедии» Бальзака. Правомерно было бы, думается, с учетом этого обстоятельства, не просто декларировать, как делают иные из наших и зарубежных критиков, что Годар всю жизнь снимает один-единственный фильм (что одновременно правда и неправда), но внести определенные коррективы в методологический подход к его творчеству, возведя весь, по сути, художественный актив режиссера в ранг единого, детерминированного эстетико-мировоззренческими константами (и на сегодняшнем фоне по-своему беспрецедентного) произведения искусства мирового кинематографа XX века.

Не берусь утверждать, что Жан-Люк Годар, этот неутомимый подвижник «десятой музы», представший российским зрителям на памятной ретроспективе 1992 года в Музее кино ее строгим и непреклонным адептом, задумывал показанный на Каннском МКФ фильм как итоговый. Однако аудиторию режиссера побуждает рассматривать «Похвалу любви» под этим углом зрения целый ряд факторов: не последний из них — направление, в котором эволюциониро-

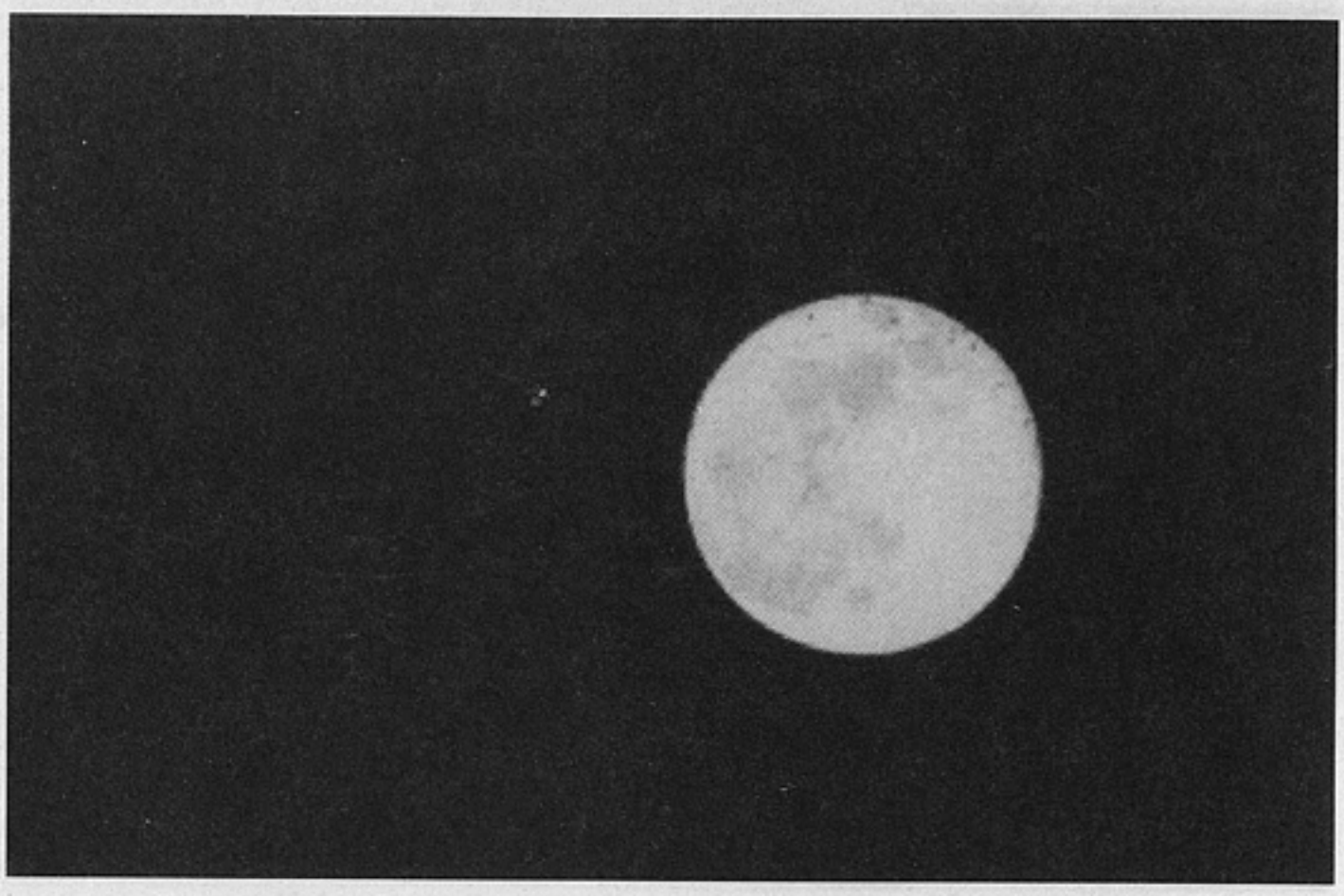


«Безумный Пьеро»

«Жить своей жизнью»

вало его творчество на протяжении 90-х. Уже «Германия, девять — ноль» явила собой яркий пример так называемой «поздней» манеры художника, в рамках которой заметно ослабевает непосредственно сюжетное начало, трансформируясь в характерную мозаичность видения реальности, восполняемой в зрительском восприятии мастерски разработанным закадровым комментарием автора, зачастую так и не появляющегося на экране. Пожалуй, «живого» Годара, комментирующего свои фильмы и свой теперешний образ жизни, зрители увидели лишь в откровенно исповедальной ленте «ЖЛГ: автопортрет в декабре» (1994), прошедшей вне конкурса на Московском МКФ 1995 года. В других фильмах десятилетия, как и в «Похвале любви», присутствовали герои, которым Годар-сценарист так или иначе передоверял свои функции «мотора» повествования: журналист-расследователь в фильме «Увы мне» (1993), маститый кинорежиссер Викки Витали в картине «Моцарт навсегда» (1996). В большей или меньшей степени все перечисленные ленты являли собой тот или иной вариант внутреннего монолога, скорее сопровождаемого цепочкой игровых эпизодов, нежели наоборот. Если эмоциональная тональность «Германии, девять — ноль»

«Презрение»



«Приветствую Тебя, Мария»

исчерпывающе определялась авторским подзаголовком «История одиночеств», то жанровую природу всех фильмов Годара минувшего десятилетия можно охватить емким понятием «фильм-размышление». Что бы ни составляло предмет раздумий Годара-художника — трагические и противоречивые судьбы германской цивилизации и европейской культуры, непостижимая природа чуда, вторгающегося в прозаическую реальность («Увы мне»), внешние («Моцарт навсегда») и внутренние («ЖЛГ: автопортрет в декабре») опасности, повсюду подстерегающие творческую личность, — фигура закадрового демиурга сохраняет свою значимость, исподволь определяя траекторию повествования.

Такого рода литературность замысла (впрочем, изначально отличавшая произведения Годара-режиссера) в полной мере проявляет себя и в последней ленте, где Годар — зоркий и ироничный комментатор современности, отмеченной проклятием отчуждения, ярче и разнообразнее Годара — изобретателя хитроумных фабульных узлов. Однако не стоит сбрасывать со счетов, что и задача, какую ставит здесь перед собой автор, еще более трудна и обширна, нежели те, что вызвали к жизни ряд его предыдущих лент: «Любовь, что движет солнце и светила».

Торопливые свидания юных французов на мосту; рассказ девушки о родителях, которые так любили друг друга, что покончили самоубийством; повторная встреча влюбленных после разлуки на фоне палаты для неизлечимо больных; муки творчества Эдгара, некогда работавшего над темой «Католики и Сопротивление», затем задумавшего кантату памяти Симоны Вайль, а потом ощутившего необходимость развернуть ее в оперу под названием «Радость человеческой любви», — все эти испытания и невзгоды, сопровождаемые когда сочувственным, когда язвительным комментарием всезнающего демиурга, калейдоскопом проходят перед зрителем, дважды или трижды прерываясь вкраплением цветного плана: неестественно графичным видом закатного морского побережья, излучающим какой-то тревожный свет, как на полотнах польского живописца Линке. Но вот на экране появляется заголовок «За два года до этого», и действие перемещается в Бретань, наполняясь приглушенно-теплыми, ностальгичными тонами. Начинается вторая часть (или новелла) фильма, в которой печальный скептик Годар дает волю своему дару беспощадного сатирика.

Почтенные старики сохранили любовь и верность друг другу спустя шестьдесят лет после своей бурной юности, когда он пересек Ла-Манш, чтобы присоединиться к движению «Свободная Франция», а она, хрупкая девушка, была неустрашимой связной, работавшей под кодовым именем Байар. С тех пор много воды утекло, и неблагодарное отечество предало забвению своих ветеранов. Но о них внезапно вспоминают на другой стороне Атлантики.

«Тренируй правую»

«История(и) кино»

«Новая волна»

Воодушевленные прокатным успехом «Списка Шиндлера» и «Спасения рядового Райана» бойкие агенты компании «Спилберг ассосиэйтс» жаждут приобрести права на мемуары старика. Они хотят снять ретро-боевик под названием «Тристан и Изольда» с участием Жюльетт Бинош в главной роли.

К удивлению спилберговских эмиссаров, ветеран оказывается непоколебим: память не продается. Не забывший боевых товарищей и горькую цену победы (ему довелось тогда контактировать даже с кем-то из «Красной капеллы»), он и теперь не готов променять этот кровоточащий опыт на «телевизионный образ — зрительный ряд устремленного на нас ничто».

Покаюсь: я не совсем точен. Этот емкий афоризм — не реплика седовласого ветерана; звучащий за кадром, он принадлежит автору-демиургу. Но трудно не заподозрить тайной солидарности сценариста-режиссера с героем, когда тот гневно бросает в лицо гостям из-за океана: «У вас, американцев, нет ни истории, ни нации».

Само собой разумеется, любить или не любить Спилберга — личное дело Годара. И вряд ли политическая и культурная история США совсем уж незначима в глазах энциклопедически образованного европоцентриста Годара. Протестующий пафос творца фильма призван высветить в зрительском сознании другое — экспансию поп-культуры, нивелирующей все, включая Историю. Недаром в разгар этого яростного диспута звучит еще один закадровый афоризм, прямиком отсылающий нас на треть века назад — к годаровскому же «Альфавилю»: «Когда факт становится легендой, печатают легенду».

Неблагополучные судьбы сегодняшней культуры — в глазах режиссера существенный компонент тех драматических метаморфоз, какие претерпевает на исходе второго тысячелетия человеческая любовь, простая и необъятная. Потому не меньшей тревогой, нежели трагикомическая одиссея с мемуарами борца Сопротивления, пронизан совсем короткий и откровенно смешной эпизод. Появляется депутация местных школьников. Патриоты края, они в своей петиции просят дублировать фильм «Матрица» на бретонский (!) язык.

Язвительный сарказм, не оставляющий сомнения в зоркости нынешнего Годара — социального аналитика, внезапно сменяется тихой, лирической печалью, стоит лишь маленькой внучке, оставленной со стариками на лето, обрушить на бабушку девятый вал вопросов: «Ради чего вы с дедушкой приняли решение об этом фильме? Ради денег? А почему ты оставила за собой кодовое имя Байар?»

Пожилая женщина молчит: она не знает что сказать ребенку. Похоже, не знает этого и Годар, по-прежнему снедаемый беспокойством. И неудивительно, дети — это завтрашний день.

Какими они будут? Каким будет XXI век? Какой наконец станет любовь в третьем тысячелетии?

Быть может, в утешение аудитории на экране появляется надпись — давний афоризм, принадлежащий Блаженному Августину: «Мера любви — любовь без меры».

Впрочем, такой финал вряд ли всерьез может удовлетворить и автора-демиурга, и его персонажей. Ведь оратория-опера-фильм, навеянные жизнью и судьбой Симоны Вайль, представляющие вопрос бытия и небытия для главного героя фильма, героя-творца, так и остались незавершенными. Что же до любви, «что движет солнце и светила», то о ней, если верить самой последней закадровой реплике, «может быть, и вовсе ничего не было сказано».

Воистину эти слова мог произнести лишь «Декарт кинематографа», как когда-то назвал Годара Жан Колле.

ЖАН-ЛЮК ГОДАР:

«Я люблю интригу»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ МАРИ МАРВЬЕ

Жан-Люк Годар с Сесиль Кам и Брюно Патсулу в Канне перед показом фильма «Похвала любви»

— В работе над сценарием «Похвала любви» вы прошли несколько этапов. В первых вариантах рассказывалась почти классическая история любви. Почему вы от этого отказались?

— Потому что из этой затеи ничего не получилось. Идея фильма пришла во время кошмарного сна. А пока я проснулся, прошло три или четыре года.

— Но все же в сценарии видны следы той первой попытки — все, что с хронологией или, скорее, с дехронологией... Уже в первом варианте вы начинали рассказ с конца и возвращались к началу.

— В первом варианте сценария именно это меня больше всего интересовало. Это была настоящая дехронология. Но справиться с такой структурой повествования оказалось трудным делом, я запутался. Это выглядело так: за год до, за шесть месяцев до, за три дня до, за три часа до. Чтобы действительно следить за сюжетом, приходилось все время продумывать заново всю цепочку событий. Поэтому я пришел к выводу, что поскольку я сам каждый раз, когда мне надо о чем-то поведать, начинаю заново думать, когда же это произошло, будет нечестно назвать это подлинной дехронологией. Вот Прусту это удалось превосходно, но на это у него ушло много времени, и к тому же он был болен. Мне же это не удавалось ни технически, ни эстетически.

— Вы в каком-то смысле писали задом наперед или справа налево...

— Совершенно верно. Словно это был роман, и вместо того чтобы начать его с первого слова, я начинал с последнего... (*Смеется.*) С дополнения, глагола, а потом переходил к сюжету.

— Вам не хотелось взять за точку отсчета какой-то один определенный момент, чтобы потом вернуться к нему?

— Нет. Это значило бы слукавить. В фильме остался один простой флэшбек, но решенный линейно и состоящий только из двух частей. Настоящее, а потом прошлое.

— И вы, отвергающий саму идею подсказок зрителю, помощи ему, помещаете надпись между двумя частями — прошлым и настоящим: «За два года до этого». Почему вдруг вы решили все объяснить?

— Иначе было бы ничего непонятно.

— Но осталась еще масса непонятных вещей!

— Их и не надо понимать. Их надо слышать. Зато точка отсчета времени тут обозначена. Это делается в сотне фильмов. Чтобы зритель мог следить за тем, что происходит. Чтобы никто не задавал вопрос: так она жива или мертва? И т.п. Я даже боялся, достаточно ли все ясно в картине.

«Похвала любви»

— В «Похвале любви», как и во всех ваших фильмах, в большом количестве присутствуют книги.

— Конечно. Книги и то, о чем они говорят... Но в этом фильме никто не понимает, где цитата, а где нет. Кроме тех фраз, которые объявлены цитатами.

— Вы говорите, что некоторые высказывания писателей невозможно сразу понять. Но вы тем не менее противопоставляете эти их фразы, сталкиваете, накладываете друг на друга. Вы, стало быть, знаете, какие из них не будут услышаны именно так, как они задуманы...

— Думаю, люди услышат что-то другое. Услышат, что за всем этим что-то кроется. В «Похвале любви» я пытался быть осторожным, ничего не утверждать прямо, ни на чем не настаивать. И только один раз, ближе к финалу, звучат несколько фраз в виде сентенций. Фраз, заставляющих задуматься. Не сразу, конечно, ибо фильм продолжается. Но можно услышать и в них нечто другое. О жизни вообще или о какой-то тайне... И этого достаточно. Если попытаться эти фразы толковать буквально или читать, как расписание поездов, они становятся невыносимыми.

— Быть может, не как расписание поездов, а как книгу...

— Нет. Оригинальность кино заключается в том, что во время просмотра нельзя вернуться назад. Повторить сказанное. Если уж фильм начался, значит, он идет вперед, вперед. В кино нет такого понятия, как суть услышанного. В театре надо слушать. И, стало быть, никто не сердится на авторов, если что-то непонятно. Люди говорят себе, что они, вероятно, слишком глупы или не расслышали. В кино же сердятся на автора и на фильм, если что-либо не понятно. Даже если вообще нечего понимать, зритель все равно хочет быть уверенным, что он все понял. Все уловил.

— Трудно ли вам писать?

— Не очень, когда ищу сюжет фильма. Но написать о том, что я нашел, действительно, трудно... Да, трудно. Я предпочел бы, чтобы можно было начинать фильм, исходя из конкретной визуальной ситуации. Как Хичкок, который видит ветряную мельницу и спрашивает себя: «А что, если крылья остановят-

ся?» И придумывает историю о том, как крылья в определенный момент перестают вращаться.

— А вы с чего начинаете?

— Я тоже ищу мельницу, у которой крылья могут остановиться. *(Смеется.)*

— Имеет ли особое значение в ваших фильмах интрига?

— Ее почти нет. Мне она никогда не удавалась. В моих картинах интрига присутствует редко, ибо сюжет в них не связан с историей героев. Фильмы с Брюсом Уиллисом или Джулией Робертс — это всегда «Истории о...». Мои фильмы опираются скорее на чувства. В «Похвале любви» девушка цитирует Брессона: «Надо, чтобы события определялись чувствами, а не наоборот». А во всех современных фильмах все как раз наоборот.

— Один из героев «Похвалы» говорит: «Что хотят молодые — ясно, старики — ясно, а что нужно взрослым? Им нужна история даже в фильмах категории Х». Во всех фильмах, так ведь?

— Да, нужна история, иначе зрители уйдут. Я же стремился сделать так, чтобы не было истории (сюжета), а была История. Потом ее можно рассказать в виде анекдота. Историю Эдгара. Можно сказать, что он видел то-то, сделал то-то, что это случилось в такой-то день и что ему стал помогать старый продавец картин. Об этом можно написать и так, если угодно.

— Можно, но это так не воспринимается.

— К счастью! Но и такое прочтение в фильме заложено. Работа над сценарием как раз и заключалась в том, чтобы это было так. На это был нацелен монтаж — создание равновесия, баланса всех смыслов. Я все время пытался придать достоверность вещам.

— Вы говорите, что не умеете строить интригу. Вы сожалеете об этом?

— Да. Потому что я люблю интригу. Я люблю некоторые детективы. Мне нравился роман «Унесенные ветром», хотя я не стану его перечитывать. Я такой же, как все. Мне нужно то же, что другим. Если я хожу смотреть американские фильмы, мне ясно, что многие из них держит хорошая интрига.

— Вы говорите, что никто не смотрит ваши фильмы...

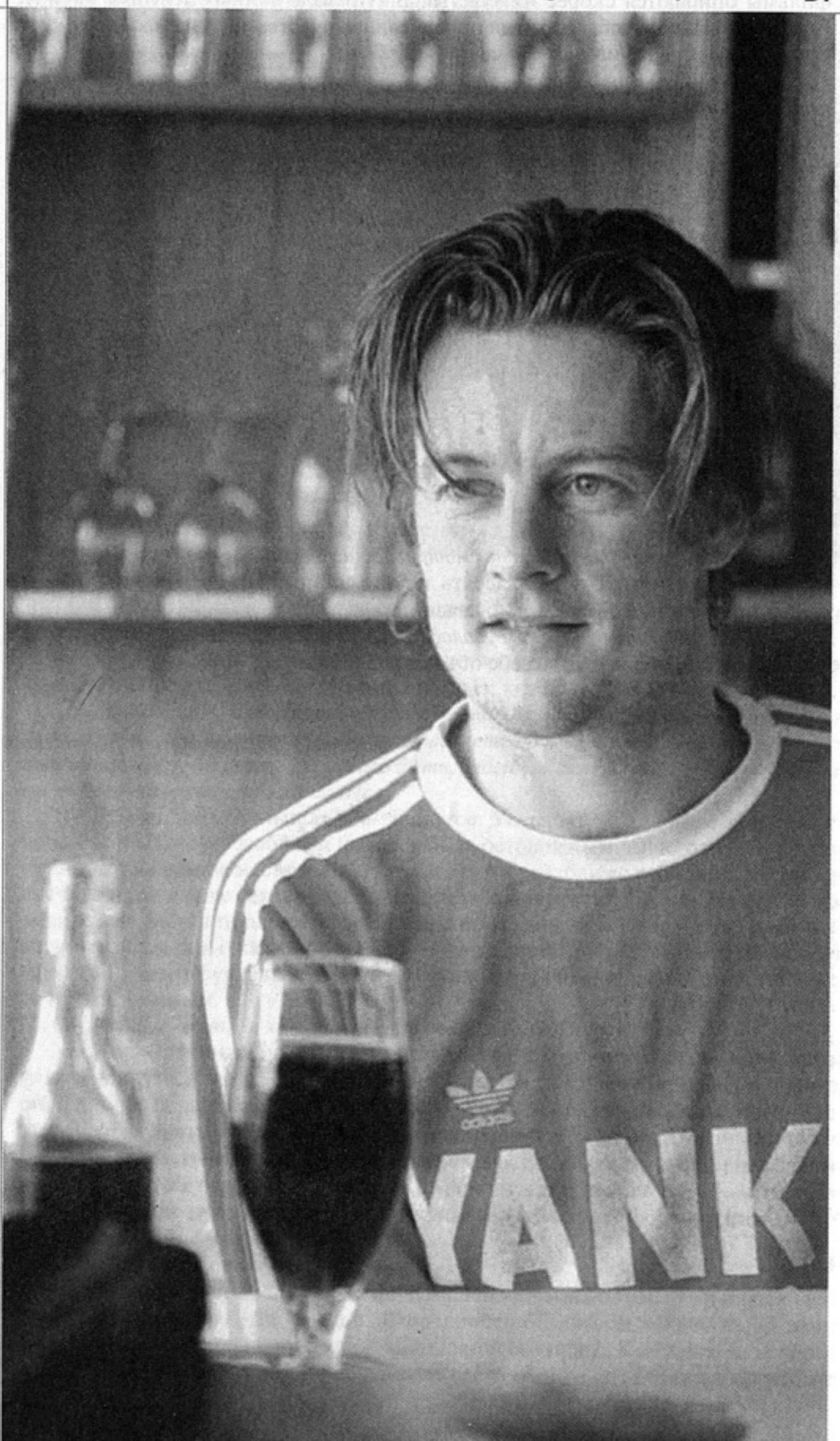
— Верно. Никто. В первые десять лет они собирали от пятидесяти до ста тысяч зрителей, а теперь от пяти до двадцати.

— Тогда объясните, как вам удалось стать мифом? Легендой?

— А я и не стараюсь это себе объяснить. *(Смеется.)*

Sinopsis, Cannes-2001

Перевод с французского А. Брагинского



«Итальянский для начинающих», режиссер Лоне Шерфиг

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Второстепенные люди

«Догму» теперь хоть горшком назови — дело сделано. Цеховое — не серийное — производство фильмов налажено, антиглобализм в кино (притом без разбоя-терроризма) заявлен в эстетическом документе задолго до политических дискуссий. «Идиоты» оказались не дураки и имеют право на торжество, которое, впрочем, не мешает им отвлекаться на другие проекты.

Одно из главных завоеваний «Догмы» заключается в том, что ее адепты, снимающие сегодня грустное, веселое, беспафосное кино, размыли границы — по существу проблематичные, но все еще живущие в умах, особенно местных, — между так называемым авторским и так называемым массовым кино, между так называемой профессиональной съемкой и «хоум видео». Это университетское разделение не работает давно. Но практики-догматики (причем совершенно не важно, что имя режиссера, несмотря на предписание не ставить его в титрах, все же указано) совершили наглядный поворот винта в этих «общих понятиях» и на очередном историческом витке оказались в роли художников поп-арта, поп-кино, играющего с формами тривиальной культуры. Подобная «комбинация уровней», воздушный динамизм и «сквозистость» (по слову Муратова о венецианской готике) выводят «Итальянский для начинающих» из раннего догматического ряда вон.

Фильм Лоне Шерфиг (работавшей в рекламе, снимавшей эпизоды телесериалов и мини-мыльную оперу) на последнем Берлинале получил помимо приза большого жюри, приза Экуменического жюри приз ФИПРЕССИ, а также приз зрительских симпатий. «Итальянский» шутливо называли dogme-sitcom, а читатели Berliner Morgenpost назвали его лучшим фильмом конкурсной программы. Возможно, все «просто так» сошлось. Или что клеймо пресловутой «Догмы» — формальная фишка и нечего ею бравировать. Пусть. Но скромный и обворожительный, и смешной «Итальянский» построен вокруг секстета тридцатилетних «идиотов» (в смысле простодушных «абсолютно прекрасных» людей, а не дебилов) на грани фола. Шерфиг собирает разбросанную по унылой датской сабурбии «группу лиц» на городских курсах итальянского, а в финале объединяет в Венеции, одушевляя таким образом немаргинальное радикальное кино не за счет шоковой терапии, а благодаря обыденному (хотя небытовому) эксцентризму «людей-невидимок» (так называет своих персонажей режиссер) и услаждающей несентиментальной интонации. Или общей тональности фильма. И милым беззащитным подробностям материального летучего мира.

Сухой остаток расплесканных связей, а также воспоминаний о мире за стенами психушки — в коллекции (тряпочек, номерков и даже страничек «Искусства кино») «идиота» Миши из муратовских «Второстепенных людей».

Кто-то из западных критиков заметил, что мы, зрители «Итальянского», смеемся не над персонажами, а вместе с ними. Точно. Потому что эти «комики» или чудики (начинающий карьеру, не особенно уверенный в себе пастор; лапа-

растяпа Олимпия — продавщица в булочной, у которой все валится из рук; заполошная парикмахерша Карен; менеджер отеля Йорген, влюбленный в кухарку итальянского ресторана Джулию и озабоченный собственной импотенцией; темпераментный менеджер ресторана при стадионе Халфинн — фанат «Ювентуса», выучивший по этому случаю итальянский и заменивший на курсах преподавателя-итальянца, который как-то внезапно на уроке взял и умер) не комикуют, а владеют уморительным «естественным языком» поведения, который постоянно провоцирует комические (и трагикомические) положения. А в конце концов позволяет преодолеть границы собственного неустроенного мира и протянуть руки друг другу в чудесном неприторном финале.

Эти «простые души» — Кандиды новейшего времени, — подобно герою отличного дебюта Абделя Кешиша «По вине Вольтера» и герою «Любовников» (французской «Догмы»), поставленных актером фон Триера Жан-Марком Барром, заразительны для зрителей. И приходят на смену аутистам, фрикам, ненормальным, то есть, грубо говоря, меньшинствам, похоже, выкачавшим сочувствие прогрессивной общественности, даже если она это (по гуманитарным соображениям) еще не признала.

Между прочим, такая тенденция, такая «инвенция» очевидна и в фильме

«Амели», режиссер Жан-Пьер Жене

«Амели» Жан-Пьера Жене — будущего, скорей всего, оскаровского лауреата, приготовившего «деликатес» для всех.

И Кешиш вне «Догмы», и догматик Барр (и там, и тут возлюбленную бесправных в Париже и высланных оттуда беженцев — соответственно, туниса и серба — гениально сыграла Элоди Буше) снимают лирические, а можно сказать, и социальные фильмы. В них роль парии, изгоя, маргинала получает новое измерение: открытость, легкость, человеческое достоинство (несмотря на сюжетную подлость) и неистребимую надежду (в отсутствие, казалось бы, оснований для таких ощущений).

Так, в четвертом фильме датской «Догмы» — «Король жив» Кристиана Левринга — затерянная в пустыне группа путешественников становится труппой, репетирующей «Короля Лира», но актер (и по роли в фильме), ставящий спектакль и вынужденный заменить первого исполнителя Лира, впавшего в белую горячку, остается жить, оплакав мертвую героиню, назначенную на Корделию, шекспировским монологом. Потрясающая воображение и сводящая с ума африканская пустыня — как бы декорация площадного театра и сцены в степи — усиливает трагический эксперимент, устроенный роковым обстоятельством — заблудившимся автобусом, и расширяет опыт самопознания не только в болезненных галлюцинациях, ощущении беспомощности, но

сквозь представление «Лира». «Я хочу услышать вашу речь, а не вашей героини. Представьте, что вы — это она». «Впервые в жизни, — признается во время скандала с мужем одна из героинь фильма, пройдя роль Гонерильи, — я понимаю, что говорю». «Поцелуй все скажет лучше всяких слов», — реплика, повторенная на репетиции трижды. «Чтобы дочь любила отца, но не могла сказать ему об этом! Это не похоже на жизнь», — рассуждает один из потерпевших. «Это же почти сказка», — отвечает его спутница по несчастью. «Я не могу вложить сердце в уста», — успевает сказать до реальной смерти «Корделия» (Дженнифер Джейсон Ли).

Правда о себе и необыденная острота переживания «скорбного часа» приходят здесь через «сказку» Шекспира, в которой так много и так мало значит слово и о которой не слыхали до встречи в пустыне эти «второстепенные люди», начинающие актеры, вырвавшиеся из себя и перерожденные мифопоэтическими ролями, а так же реальной близостью смерти.

Выпадение из реальности отрезанных от мира путешественников отвечает внутренней сути образа бессмертного Лира, вместе с которым эта «труппа пропащих душ» (по ремарке их режиссера) обретает интимный внеисторический опыт. Экзистенциальные пейзажи пустыни немало этому способствуют.

«Итальянский для начинающих», режиссер Лоне Шерфиг

В романтической сказке «Итальянский для начинающих» никто никого не изображает и ни в кого не играет, но все переживают мелкие-немелкие неприятности, неудовлетворенность, скудное однообразие европейской окраины и даже смерть мамы-папы как череду событий, в которой жизненный шанс, несмотря на анекдотические трюки-рефрены, остроумные «фальстарты» и ретардации на пути к цели, никому не заказан.

Ролевое поведение (начиная с имитаторов-«идиотов») связано в фильмах «Догмы» с идеей самопознания, самоотождествления — с тем действенным анализом Другого (в себе ли, в чужестранце, с которым в «Любовниках» француженка говорит по-английски, в артисте-«самурае», которого, как в «Последней песне Мифунэ», играет даун, в ролях шекспировской трагедии, как в фильме «Король жив»), который в «Итальянском» персонифицирован в языке. В элементарном итальянском и беглом языке кино, когда «то, что не может быть сказано, может быть показано»[1]. О, надо видеть эти взгляды, жесты и пластику доступной нерасхожей образности.

«Итальянский для начинающих» перестанет, надеюсь, волновать (или сму-

[1] Витгенштейн Л. Философские работы. Часть 1. М., 1994, с. 25.

«По вине Вольтера»,
режиссер
Абдель Кешиш

«Любовники»,
режиссер
Жан-Марк Барр

щать) недоверчивое мировое сообщество, критикующее пиаровскую акцию подписантов 95-го года. Риторический по сути вопрос о том, пародирует ли «Догма» «революционную позу»[2] или всего лишь подтверждает торговую марку малобюджетного кино, уже неинтересен. Какие из манифестов прошлого века не были в той или иной степени рекламной тактикой, предполагающей провокативные стратегические цели? Обсуждать это неловко давно. Однако содержательный посыл и технологические рестрикции манифеста, задуманного в датском королевстве на очередном разломе эпох, являются непризрачной «акцией спасения» индивидуальностей из коллектива второстепенных людей, которые бродят по Европе.

Испытывая легкое презрение к деловым качествам фон Триера, упакованным в лукавый образ невротика, прогрессивные критики, любители жанрового и зачастую иранского кино, отмахнулись от этого движения сопротивления, не оценив его идейных прозрений, а эстетические сведя к ручному труду, к дрожащей камере, соскабливающей передозировку гламура в современном пространстве.

Между тем персональный миф фон Триера никак не противоречит немифологическому кино тех режиссеров, которые присягнули «Догме», неизменно, впрочем, нарушая ее заповеди. Хотя даже второй автор манифеста Томас Винтерберг — автор самого малоинтересного догматического опуса — признавался: «...Когда смотришь фильм, забываешь о концепциях «Догмы» уже в первые две минуты — мы, собственно говоря, так и предполагали»[3].

Можно было бы сказать, что «Догма» — просто-напросто другая точка зрения на человека в пейзаже. В этом смысле одесские, недорогие, лишь по видимости (то есть глядя из столичного далёка) гротесковые картины Киры Муратовой про «второстепенных», придурковатых, но обыденкой не исчерпанных людей, могли бы впасть, как в ересь, в широкий разлив «Догмы». Королева-маргиналка Муратова, запечатлевшая на нашей сетчатке трюковые и лирические образы в городе-герое, — героиня персонального мифа не меньше, чем фон Триер. Правда, в Дании это надо было зафиксировать с помощью эстетического документа, а здесь эту печать налагала имперсональная идеологическая догма.

Но признаем все же «двусмысленность»[4] первых фильмов «Догмы-95»; и «Торжества», в котором скандальный выпад сына на юбилее отца так и не поколебал нерушимую ритуальность «цивилизованного» общежития; и «Идиотов», которые взбунтовались против безобидного, хотя тускловатого здравого смысла, в своем тренинге актерских приспособлений[5]; и «Последней песни Мифунэ» — модной до тривиальности линии гуманного кино о немнимом больном и сердобольной проститутке.

Следующие и несравненно лучшие догматические фильмы не стали покушаться на торжество незавидного здравого смысла, перестали педалировать дешевые левацкие стереотипы, мало пригодные или даже невозможные вне каникулярных карнавальных упражнений волевого идиотизма. Мода на нескромное обаяние идиотизма прошла. Наступил «конец игры»: героическая эпоха «Догмы» закончилась, пришла — человеческая.

Актуальное, но при этом не арт-хаусное (в смысле герметичное) европейское кино (в частности, «Итальянский для начинающих») ищет новые ресурсы в, казалось бы, тривиальности, которая обаятельно срежиссирована по лекалам романтической комедии. Причем столь неправдоподобной (как известно, «Догма» «против иллюзии в кино») и столь достоверно разыгранной, что непротестная прелесть этого фильма сражает без борьбы.

Лоне Шерфиг продемонстрировала женственную гибкость и нетоталитарное изящество «догматички». Не только потому, что что-то нарушила в «обете целомудрия». Первые фильмы «Догмы» возбуждали, третировали восприятие

---

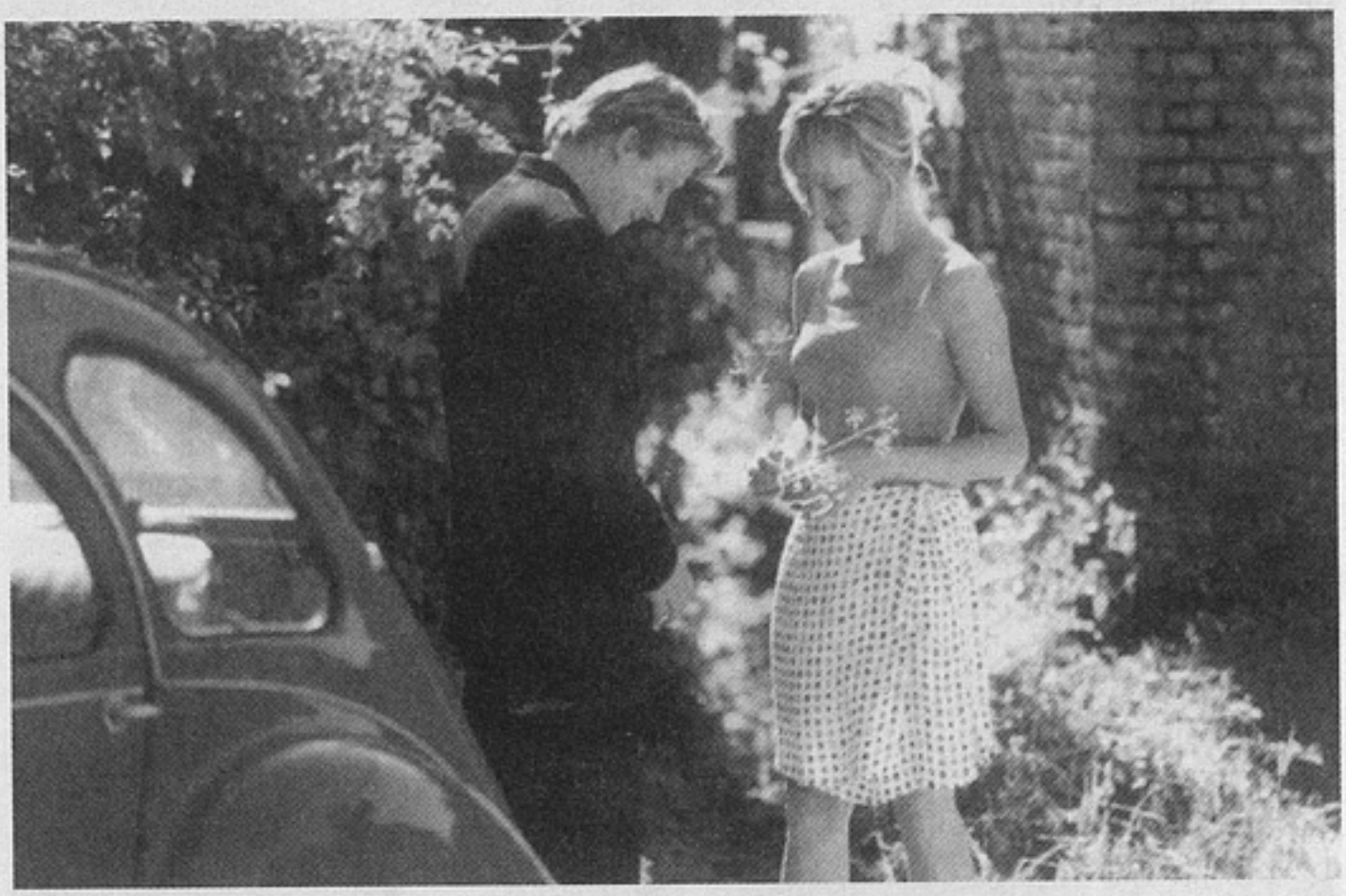
[2] «Искусство кино», 1999, № 8, с. 119.

[3] «Искусство кино», 1998, № 12, с. 58.

[4] См.: Жижек С. Кесьлевский: от документа к вымыслу. — «Искусство кино», 2001, № 6.

[5] Подробнее об этом в моей статье «Даешь Европу». — «Искусство кино», 2001, № 1.

западных интеллектуалов клишированной, несмотря на шокирующие сюжетные мотивы, нормой выпадения из нормы. Иначе говоря, рационализацией безумия, которое квалифицировалось как «инструмент маркетинга». Но Лоне Шерфиг, работая в «Итальянском» с обыденными кодами обитателей датского захолустья и с уловками неволшебной феерии, снимает двойной слой стереотипов — и «правых», и «левых», присущих северной Европе и южной — в глобальной внежанровой утопии, условность которой не камуфлируется и не пародируется.



«Последняя песня Мифунэ», режиссер Сёрен Краг-Якобсен

Вот где, пожалуйста, «новая искренность». И без всякого стеснения.

Здесь итальянка, едва говорящая по-датски, и чудаковатые датчане, изучающие итальянский, на самом деле нащупывают единый, труднодоступный невыразимый «язык чувств». Естественно, что «психоаналитиком» в этом европейском сообществе (семье) и в этом кино без границ становится начинающий, не отполировавший еще свою профессиональную роль пастор.

Сняв языковые проблемы, но обострив барьер общения посредством изучения чужого языка, Шерфиг предъявила Европу, начинающую (вновь или после перерыва) жить вместе, избавляясь от душевной немоты.

Симптоматично, что границы между догматическими предписаниями во имя сердечной солидарности до Лоне Шерфиг расшатал Лукас Мудиссон, не вписанный в «Догму», но снявший живой, прыгающей камерой фильм «Вместе». Чудесное название! Полный юмора и сочувствия взгляд на конфликт между завзятой, хотя по-своему трогательной, леворадикальной «догмой» и повседневным опытом хиппарей-коммунаров, постепенно изживающих по-детски болезненную левизну, но не загубивших волнующую тягу к сближению. «Лучше есть кашу вместе, чем свиную котлету в одиночку», — говорит измочаленный одиночеством бухгалтер, вызывающий с тоски сантехника, чтобы поболтать с ним за пивом. С другой стороны, заидеологизированный коллективизм (любовь втроем, например) ведет здесь к неизбежным травмам-разрывам. И — одновременно — к самосохранению, несмотря на приверженность вдохновенной антибуржуазной «общей идее». Однако до той поры, пока она не спародирована или не выродилась в унизительный ритуал.

«Вместе» — это инфантильные, уязвленные взрослые и здравомыслящие, закомплексованные дети. Бунтари и обыватели. Свои и чужие. Для этого Мудиссон внедряет на шведский остров свободы сестру одного из коммунаров — домохозяйку, сбежавшую от дебошей пьяницы мужа с двумя детьми. Поначалу она широко раскрытыми глазами наблюдает жизнь, где никто не смотрит телевизор, не пьет в знак протеста кока-колу... Потом... здесь появится теле-

визор, детям разрешат купить хот-доги, а за мальчиком-соседом, сбежавшим сюда от семейного лицемерия, потянется раскрепостившаяся буржуазка мать. Всех вместе Мудиссон объединит волшебным финалом. Все вместе они сыграют в снежки и в футбол, с азартной беспечностью наплевав на «большую разницу» между социалистами, коммунистами и социал-демократами. Но не забыв, что «сердце находится слева». Так называлась выставка шведского политического искусства 60—70-х годов, которая спровоцировала режиссера на этот фильм.

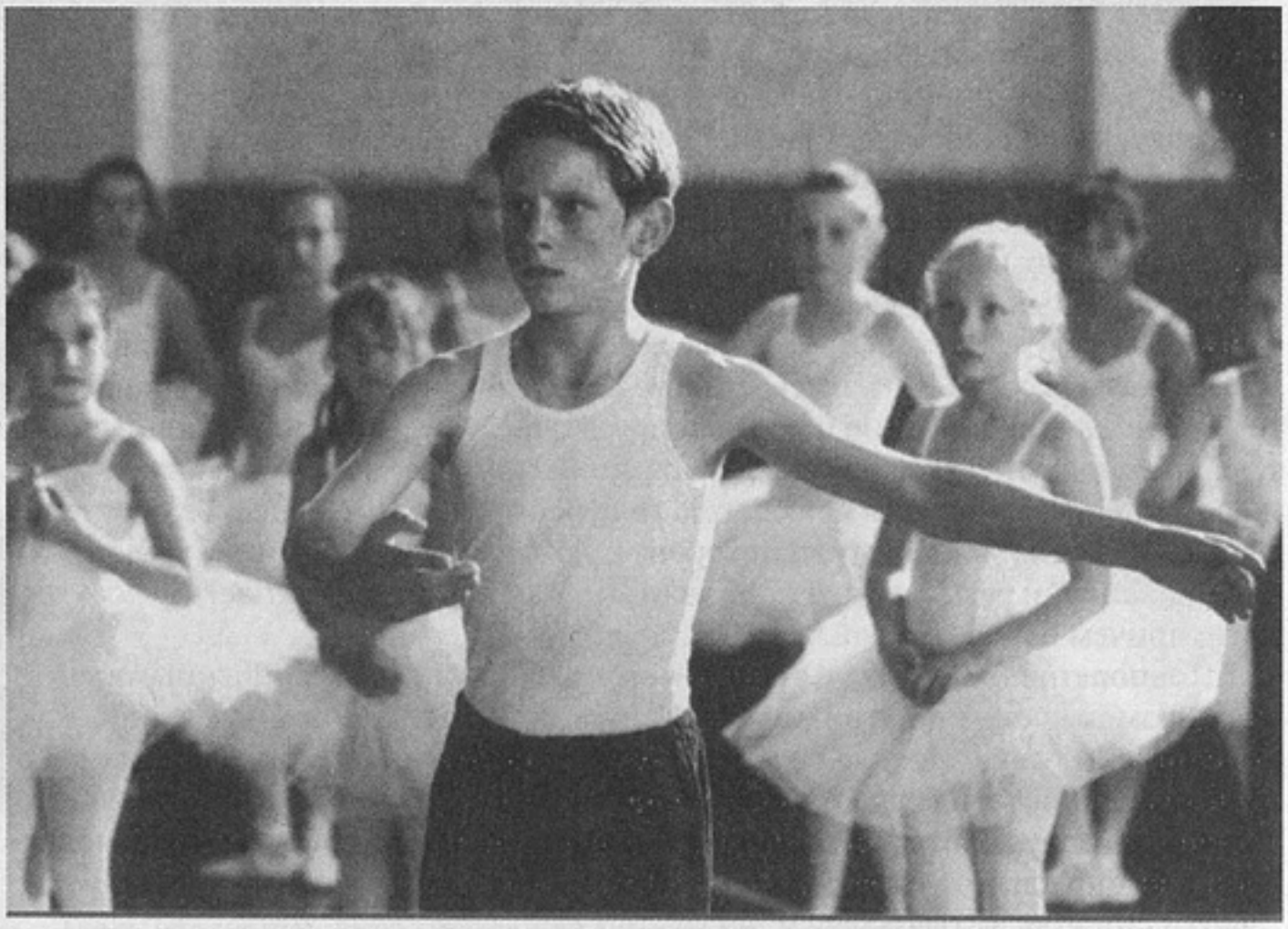
В «Итальянском для начинающих» Лоне Шерфиг тоже объединяет зарапортовавшихся одиночек в романтические парочки. «Не стесняясь соображениями хорошего вкуса и каких бы то ни было эстетических концепций», воздерживаясь от «создания «произведений», поскольку «мгновение ценнее вечности»[6], Лоне Шерфиг, в полнейшем согласии с этими правилами «Догмы-95», избавляет своих героев в финальной «жизни в Венеции» от жалкого существования неудачников. Реализует «мечту идиотов» побывать в Италии — мечту элементарную и сильную (в отличие от программного идиотизма благонамеренных и трусоватых обывателей в «Идиотах»). Интимную и значительную. Житейская проза в «Итальянском» исподволь перетекает в незамысловатую добросердечную поэзию, которая — в противовес эстетскому антиэстетизму «Идиотов», не говоря о «Торжестве», — извлекает не только «урок из поражения» европейского кино американскому, но и компенсирует (для душевно не растраченных зрителей) бесприютную горечь андерсеновских сказок. Ведь в «Итальянском» есть и внезапное, свалившееся как снег на голову наследство, и чудесное обретение сестры, и утраты, и квипрокво похорон, и Рождество, и дождливая, и открыточная Венеция, и размолвки, и помолвки. Но главное — возможность невозможного, причем без «безумной борьбы» за него.

Корпоративность «Итальянского» — товарищества с ограниченными «Догмой» возможностями — в ритмической точности, во вдохновенных импровизациях (именно так строилась работа с изумительными артистами) персонажей комедии дель арте, идеально, наивно и мастерски совпадающих со своими масками или амплуа. Которые оттеняют в этих людях характерность, но не подрезают у них крылья.

[6] «Искусство кино», 1998, № 12, с. 58.

ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК

Конспект революции на Островах



«Билли Эллиот», режиссер Стивен Делдри

Один из самых скандальных британцев послевоенной поры выпускник «Ситуационалистского интернационала», образцовый забияка поп-культуры Малколм Макларен как-то заметил: «Мы — нация ворчунов». Постаревшему отцу «Секс Пистолз» ныне позволителен спокойный тон; все, чем он мог оскорбить истеблишмент, осталось в 1970-х. Сегодняшний вопрос — не для Макларена, — что делать тем, у кого нет в сообщниках четверки взбесившихся горлопанов, готовых денно и нощно громить устои. Я далек от того, чтобы проводить аналогии между нынешней кинооттепелью в Британии и панк-хаосом, потрясшим Соединенное Королевство три десятилетия назад. И все же после ретроспективы «Новое британское кино» осталось ощущение сбитого дыхания, словно то, что когда-то выплескивалось фонтаном грязи и ярости, ныне проговаривается с классическим общенациональным ворчанием.

Впрочем, прежде закономерностей следует оговорить исключения — Snatch (переведено как «Большой куш») Гая Ритчи и «Временной код» Майка Фиггиса. Они порождены иным, далеким от британского контекстом и должны рассматриваться соответственно. Стоит лишь отметить, что нервическая ирония «Кода» прикрывает горькие истины, в провалах одного за другим гаснущих сегментов экрана сквозит подлинное отчаяние. Технологическая провокация не застит главного — Фиггис снял человеческую комедию, разрушенную объективом, или, что почти то же, фильм о невозможности снять фильм. Ритчи, в свою очередь, пользуется привычными уловками. В действие вовлекаются несколько групп персонажей, которые, преследуя собственные гешефты, учиняют «великую стрельбу». Страшнейшим и вооруженнейшим выпадает смерть, умнейшим — деньги, недотепам — сомнительный, хотя и дорогой выигрыш, воплощенный в мощном потребительском символе. В первом фильме Ритчи «Карты, деньги, два ствола» это были два раритетных ружья, в «Куше» — огром-

ный, окропленный кровью бриллиант. В том же, что касается человеческого материала, Ритчи продолжает работать, как заправский кукловод. Есть русский головорез, естественно, бывший гэбист, умеренно колоритные чернокожие и целый табор цыган с Брэдом Питтом во главе; еще не забыть евреев, англичан и янки. Впрочем, это могли бы быть зулусы, китайцы, туркмены или эскимосы. Ритчи не интересуют химеры правдоподобия. Ему нужны марионетки, которым легко убивать, легко умирать, легко выигрывать на потеху публики. Отсюда энергия аттракциона, обреченного повторяться под иными названиями.

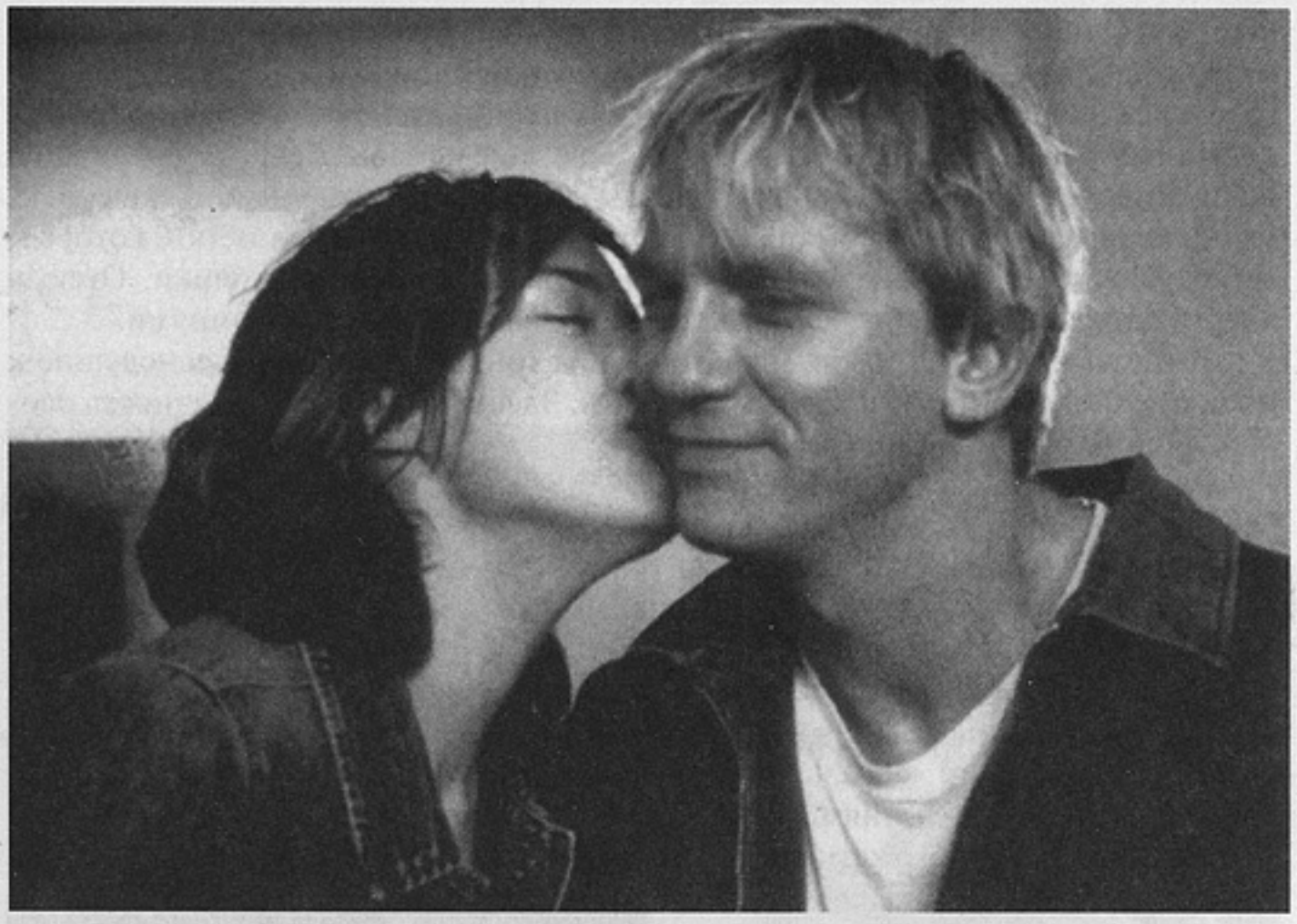
Кинематограф Островов, напротив, объединяет полнейшее равнодушие к новым технологиям и эффектным сюжетам. Здесь царит механистичность особого, социального толка. Это бесконечный, в худших случаях безысходный Ист-Энд. Шахтерские городки и многоквартирные дома для бедных; озверение пригородов, сталкивающееся с властным снобизмом центра; болезнь и смерть близких; полицейское и уличное насилие. Тела, души, образы движутся по замкнутым линиям, работая на поддержание сюжетной рутины. Героиня «Уйдя в себя» режиссера Кэрин Адлер пытается преодолеть ужас от смерти матери посредством беспрерывного и безразличного секса. Фильм вторит однообразным метаниям Айрис (Саманта Мортон), а по существу стоит на месте. Сходную ситуацию эмоциональной и событийной инерции воссоздает дебют Саймона Селлана Джоунса «Чьи-то голоса». Реабилитация бывшего пациента психиатрической лечебницы может быть увлекательным процессом, если не превращается в процесс производственный. Сотворение по необходимости моральных и общественных ценностей во главе угла и в двух последних фильмах Кена Лоуча. К счастью, «Меня зовут Джо» откупается от зрителя Питером Малленом в главной роли, криминальной фабулой и мелодраматическим завершением. «Хлеб и розы» — неприкрытая агитка за права уборщиков, но, что показательно, сделанная в ландшафте Лос-Анджелеса.

Похоже, британские 1990-е, оперируя обильным социальным материалом, отторгают его изнутри как идею. Соединенное Королевство на экране 90-х — держава всеобщей, и житейской, и мировоззренческой, обусловленности. На нее стоит оглянуться во гневе. Но гнева нет. Конфликт поколений устранен, потому что все не свободны одинаково. Нет деления на малоле-

«Большой куш», режиссер Гай Ритчи

«Сироты», режиссер Питер Маллен

«Меня зовут Джо», режиссер Кен Лоуч



«Чьи-то голоса», режиссер Саймон Селлан Джоунс

«Крысолов», режиссер Линн Ремзи

«Однажды в сентябре», режиссер Кевин Макдоналд

«Гений высшей пробы», режиссер Марк Херман

ток и напористых, быстроумных тинэйджеров. Это кино рано повзрослевших школьников или уже стареющих юношей. Их будущее предрешено в полном соответствии с лозунгом упомянутых «Пистолз» — No future. Даже увенчанный хэппи эндом «Билли Эллиот» в основном безотраден. Возможности для двенадцатилетнего героя среди терриконов родного города варьируются от бокса до забоя. К счастью, в картине Стивена Делдри перевес на стороне музыки и хореографии. Джилем Белл оттанцевал роль без сучка и задоринки. Его летящей партии аккомпанирует мрачная пролетарская неуклюжесть семьи и друзей. Здесь многое по правде, пусть неоднократно виденной, исключая балет. Такое кино можно не любить, но следует признать, что и обещает оно не больше, чем показывает.

У Джеймса, ровесника везучего Эллиота, в «Крысолове» Линн Ремзи нет балета про запас. Забастовка мусорщиков превращает небогатый квартал в сплошную свалку, где среди черных мешков наперегонки с крысами шастает никому не нужная детвора. Мусор проникает в души, мусором становится жизнь. В завязке фильма Джеймс случайно убивает — сталкивает в ка-

нал — своего сверстника и носит эту тяжесть в себе. Такая крысиная жизнь, что даже это убийство остается будничным эпизодом на мусорном ветру. Потому реальность вытесняется надеждами: что гулящая девчонка в очках полюбит его хотя бы по-матерински, что беспутный отец бросит пить и найдет работу, что их семье дадут новый дом, что крысенок, привязанный за хвост к воздушному шарику, долетит до Луны, там живут в счастье и беззаботности тысячи крысят, а где хорошо крысам, наверно, хорошо и детям... Надежды рождают мечты, те складывают пространство воображаемого, ведут к опасности там, где нужно ходить по краешку, с оглядкой. Мечта и толкает Джеймса в тот же канал, что стал его проклятием. И, одновременно, мечта впускает его в новый, пусть и недостроенный дом. Джеймс тонет и — в следующем кадре — медленно, в торжественном рапиде идет по полю в обретенное жилище и несет туда стул. Не суть важно, как на самом деле все закончилось: обделенный парень получил шанс переселиться.

На опасных химерах и брошенных детях сосредоточился и Марк Херман в «Гении высшей пробы». В прошлогодней ретроспективе «Современное британское кино» уже показывали его «Голосок». Там мания героини — найти собственный голос, не похожий ни на дивные оперные рулады, которые ей иногда удаются, ни на обыденный невыразительный лепет. В «Гении» ситуация драматична по-своему. Пара несовершеннолетних разбойников стремится любой ценой раздобыть годовой абонемент на все матчи обожаемого футбольного клуба «Ньюкасл Юнайтед». Малыш Джерри в этом дуэте — мозг, толстяк Сьюэл — исполнитель. У первого — больная мать и отец негодяй, второй вовсе живет на улице. Учителя в школе просто ненавидят Джерри, хлопоты престарелых благотворительниц напрасны. Отдушиной остается только «Ньюкасл», крепкий середняк Премьер-лиги. Ради кумиров можно и хлам на улицах собирать, и банк попытаться ограбить. После трагикомической сцены налета следует не слишком пафосный, обнадеживающий финал. Пацаны, попав в несколько серьезных передряг, нашли способ смотреть футбол вживую и притом бесплатно. Они переиграли систему. Именно вкус этой небольшой победы подслащивает картину, высвобождает ее из тенет драмы о несчастном детстве. Осуществление мечты, оказывается, можно украсть.

Впрочем, детство хорошо тем, что не позволяет конфликтам с социумом перерасти в конфликты с собой. Персонажи «Сирот», первой попытки Питера Маллена выступить режиссером, сначала кажутся привычно британскими неудачниками. Смерть матери они воспринимают как всеобъемлющую катастрофу, остервенело ссорятся и теряются в ночи, на дождливом сквозняке, среди руин прошедшей жизни. Три брата и сестра, уже взрослые люди, ощущают себя действительно осиротевшими детьми, врозь ищут собственный путь. Однако, начинаясь как семейная сага, «Сироты» перерастают в драму выбора. Господствуют символы расставания, возвращения в прах. Разбивается статуя девы Марии, рушится городской храм, старший брат в одиночку пытается поднять тяжелый гроб с телом матери, но не в силах ступить и двух шагов. Фильм построен на подобных четко акцентированных эпизодах, с некоторым избытком литературности. Отсюда логичная развязка. На месте старой семьи создается новая. Сироты находят ее, мучительно и с болью, друг в друге.

Как ни парадоксально, фильм Маллена — наиболее бунтарский во всей программе и тем самым подтверждающий бунт остальных. Из замкнутого круга причин и следствий, страха смерти и искушения ею герои «Нового британского кино» выходят безрассудно, перелетают, перескакивают пропасть обусловленности. В ход идет все: балетные па, полет на Луну, падение в канал, неограниченный секс или воровство футбола. Это особая трансценденция, без Бога, без родителей, без денег и посторонних влияний. Это конспект персональной революции, инструкция для непримиримых ворчунов с единственным, главным пунктом: прыгай!

ЕЛЕНА СТИШОВА

Эх, дороги...

«Брат мой, шелковый путь», режиссер М.Сарулу

То, что кино Средней Азии и Казахстана оторвалось от пуповины бывшего центра с его идеологическими императивами куда легче, чем нынешнее российское кино от советских стереотипов, — факт, который вряд ли кто станет оспаривать. И случилось это достаточно давно. Уже молодое казахское кино конца 80-х — начала 90-х, когда московские критики все еще отслеживали республиканские фильмы, стилистически наследовало французской «новой волне», о чем с восторгом толковали киноведы. Но вот Москва перестала быть «окном в Европу» для бывших азиатских владений и геополитически отдалилась от своих «советских колоний». С тех пор никто из нас не знает толком, что там происходит. Да, говоря по чести, не шибко интересуется. И если бы не Кинофорум, который ежегодно вот уже пять раз подряд организовывает в Москве Конфедерация Союзов кинематографистов, и не анапский «Киношок», критики не имели бы никакой информации о том, что делается за юго-восточной околицей России и в Прибалтике, в кино бывших советских республик. Нас не слишком волнует кинематограф, скажем, Бангладеш или Буркина-Фасо, и это объяснимо: ничто не связывало и не связывает Россию с этими экзотическими регионами. Однако общее равнодушие к киноискусству, связанному с Россией узами общей судьбы, несколько странно, на мой взгляд. Странно тем более, что ускользающий от нашего аналитического взгляда корпус фильмов явно дает фору российскому. В отличие от российского, он, безусловно, востребован фестивальным движением на Западе и на Востоке. В отличие от российского, там происходит поступательное движение. И вовсе не оттого, что там денег больше и жизнь лучше. Напротив, жизнь много хуже, тот же Таджикистан изранен гражданской войной. А денег гораздо меньше, чем в России. Разве что в Узбекистане правительство субсидирует фильмопроизводство, требуя за это право контроля над картинами. Кинематографисты же Азербайджа-

на, Казахстана, Киргизии, Таджикистана крутятся, как умеют. Тем не менее имя таджика Бахтиера Худойназарова, так же как имена казахов Серика Апрымова, Ермека Шинарбаева, Дарежана Омирбаева, Ардака Амиркулова, киргиза Актана Абдыкалыкова, известны в кинематографических кругах Запада. А режиссеры с подобной репутацией фестивальных любимчиков могут рассчитывать на инвестиции продюсеров.

Оппоненты не преминут заметить, что азиатское кино попало в моду, что антиглобалистски настроенные фестивальные отборщики, рыщущие по белу свету в поисках альтернативы Голливуду, готовы сделать publicity практически любому безвестному автору — лишь бы он предъявлял на экране почвенные сюжеты и характеры плюс живое рукотворное кино, полярное голливудскому высокотехнологичному гламуру. В подобных аргументах есть доля правды — разумеется, фестивальщики озабочены своим профитом, а не развитием киноиндустрии и киноискусства где бы то ни было. И суть, конечно же, не в фестивальном рейтинге поименованных режиссеров. Хотя и рейтинг очень важен — а как иначе встроиться в мировой кинопроцесс, коли уж такого рода амбиции имеются?

Суть, мне кажется, в том, что центральноазиатское кино задавило кризисные тенденции — а они угрожали всем кинематографиям бывшего СССР — в самом зародыше, потому что выбрало верный путь. Как сказано в картине Марата Сарулу «Брат мой, шелковый путь» (2001), «надо свою дорогу выбирать, а не то всю жизнь на старых рельсах просидишь». Под рельсами имеется в виду железнодорожная магистраль, построенная в советские времена.

Что же это за путь? Неужто и в самом деле «шелковый»? В моем распоряжении нет документов, которые давали бы основания говорить о какой-то сформированной программе, о лидерах процесса, возглавивших движение и наметивших его вектор. Скорей всего процесс складывался спонтанно, и хотя впереди на лихом коне конкретного командира не было, в какой-то момент образовались благоприятные условия для творческого взлета. Историки со временем восстановят картину. Но уже сегодня известно, что дарованную сверху свободу казахские, к примеру, кинематографисты реализовали еще до всеобщего «развода», успев снять на бюджетные деньги такие картины, как «Игла», «Трое», «Конечная остановка», «Влюбленная рыбка», «Разлучница», «Месть», «Гибель Отрара». Вот вам убедительное свидетельство, что в то время, когда советская власть доживала последние деньки, на «Казахфильме» буквально клубились новые художественные идеи — именно в этот переломный для нашей общей судьбы момент студия вышла из длительного застоя.

Говорят, подъему предшествовала ставшая апокрифом историческая фраза тогдашего главного редактора студии Мурада Ауэзова: «Ситуация в казахском кино настолько плоха, что выход из нее должен быть блистательным». Тогда-то на «Казахфильме» дебютировал Сергей Бодров со своими «Непрофессионалами», а Сергей Соловьев снял там «Чужую Белую и Рябого», после чего вскорости набрал знаменитую режиссерскую мастерскую, где училась практически вся будущая казахская «новая волна». Так что казахи входили в перестройку на взлете, российская же киноиндустрия как целое уже вступала в фазу кризиса.

Написала и испугалась. Такое заявление требует подробной аргументации, явно не в стиле этого эссе. Тем не менее я продолжаю упорствовать в этом своем утверждении и не прошу верить мне на слово — просто высказываю точку зрения, сложившуюся за годы наблюдений.

Разумеется, на круг Россия делает фильмов больше, чем весь центральноазиатский регион (даже в годы недавно случившегося малокартинья). Разумеется, всегда есть два-три-четыре фильма, с которыми не стыдно на людях показаться. Но не о том речь.

Российское кино с самого начала эпохи перемен оказалось в крайне невыгодном положении по отношению к самому себе. Ведь «смена вех» не ограничилась радостным коллективным отказом от киноиллюстрирования идеологических инвектив. Требовались новое мышление и новые формы. Что это такое, никто в точности не знал. Стали снимать по принципу «от противного»: насильственно оптимистичный лакировочный образ реальности вытеснил ее

апокалиптически мрачный аналог. В такой интерпретации реальности «правды жизни» было ничуть не больше, чем в соцреализме. На что моментально отреагировала публика — она отказалась смотреть чернуху и перешла на мексиканское «мыло».

А в это время наши бывшие «младшие братья» поступали ровно наоборот. Они не разбрасывали камни, а собирали их. Камешек к камешку. Первым делом они адекватно описали реальность, в которой родились и выросли (те же «Игла», «Конечная остановка», «Место на старой треуголке», «Последние каникулы», «Кайрат»). И шутя-играя, как бы не всерьез нечаянно создали визуальный образ реального социализма, сбывшейся утопии — образ Места, похожего на заброшенную стоянку неведомых циклопических существ, кое-как приспособленную для выживания homo soveticus.

Критика в центре еще успела оценить «казахское чудо» как явление «всесоюзного масштаба» (теперь и слов-то таких нет). Параллельно кое-кто из алматинских коллег сильно переживал по поводу «руки Запада» и гибельного влияния глобализма на молодое казахское кино. Плач об утрате национального чувства и национального кино был не по делу. В той же «Игле», кстати, герой привел свою девушку-наркоманку не в лечебницу доктора Маршака, а к неграмотной бабушке-старушке на берег высохшего моря, в мертвый аул. Исторический дискурс, фольклорные мотивы органично присутствуют во всех картинах о современности. Можно даже предположить, что в центральноазиатском кино преобладает фольклорно-эпическая концепция времени: прошлое — настоящее — будущее существуют в едином потоке, и художник согласно своим нуждам укрупняет то один, то другой временно́й фрагмент. У Дарежана Омирбаева в недавней картине «Дорога» (2001) линейный сюжет роуд-муви эпизируется, благодаря тому что режиссер монтирует встык реальное и воображаемое героя, эпизоды его поездки к умирающей матери и его фантазии (герой — кинорежиссер, тревожный звонок срывает его со съемок). Бешеный автомобильный пробег по бездорожью, по раздолбанной щебенке, по хлябям превращается в прыжок через пространство-время. Силой творческой фантазии герой преображает убожество окружающего ландшафта в великую степь, где когда-то гуляла грозная конница номадов.

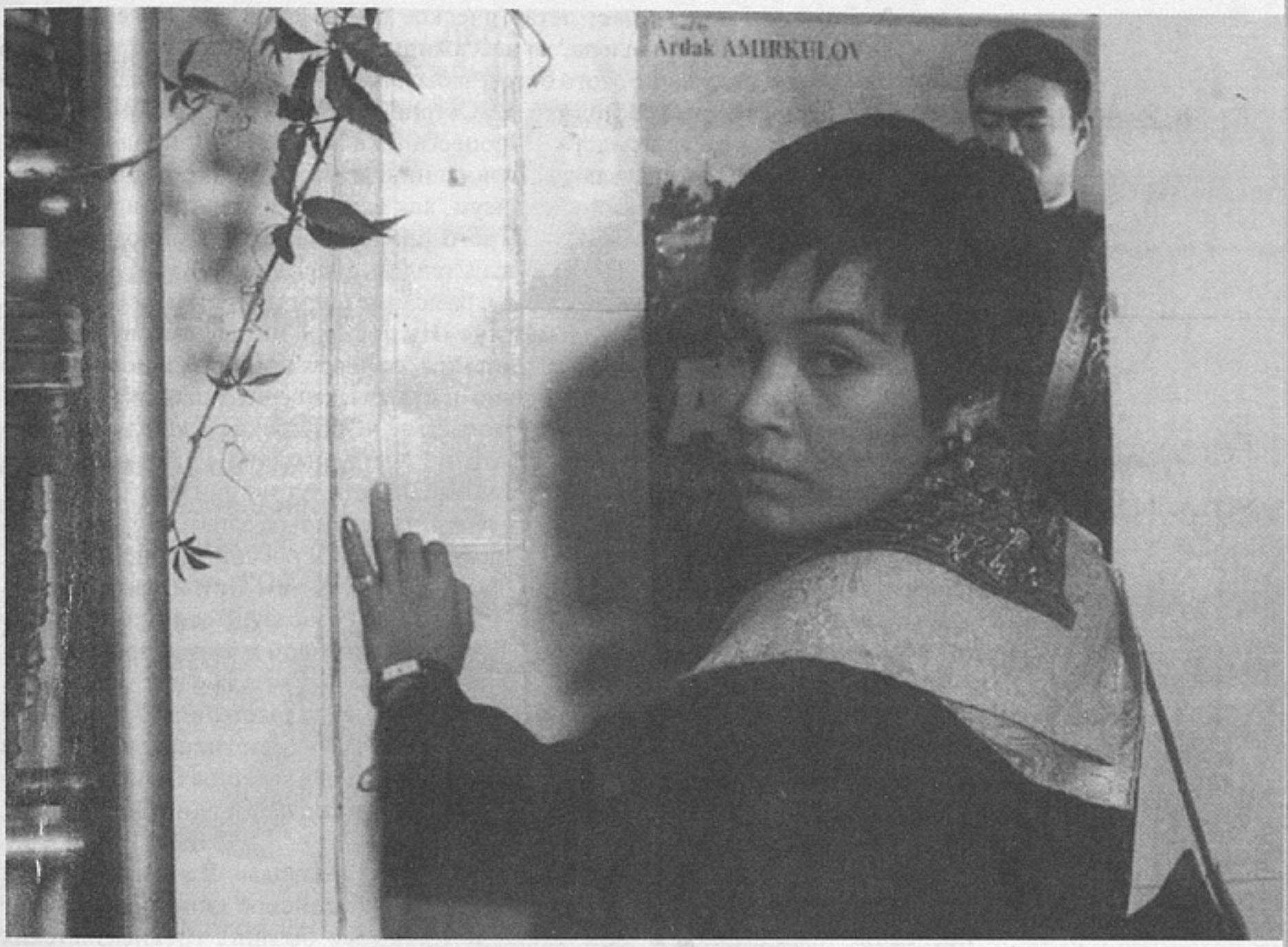
Киргизский режиссер и сценарист Марат Сарулу в фильме «Брат мой, шелковый путь» экспериментирует с временем еще смелее. В фильме-параболе, которая рождается тоже из роуд-муви, нет конкретных обозначений времени. Первая новелла — групповой портрет подростков, бродяжничающих по влажной весенней лесостепи, вблизи от железной дороги. Где-то за рамкой кадра угадывается жилье, на близость аила указывает отара, которую гонит встреченный детьми дед. Прелесть этой части фильма в настроении, в изысканной черно-белой композиции, снятой на пленэре методом импровизации. Дети ловят губами капли талой воды с еще черных почек, задираются, дерутся, но вот они достигают магистрали, и старший мальчик приникает ухом к отполированному до темного блеска рельсу: поезд еще далеко, но он приближается.

Поезд, будто Ноев ковчег, населен знаковыми персонажами. Не слишком симпатичная молодая пара городского вида, пристроившийся в тамбуре крестьянин с овцой, хорошенькая девушка, оказавшаяся дочерью проводницы, толстуха буфетчица из вагона-ресторана, алкающая романтической любви, муж проводницы, вымогающий у нее деньги на выпивку, не первой молодости художник с альбомом в руках. И ботающая по фене компания блатных — вот кто чувствует себя хозяином в этом вагоне, в этом поезде и, возможно, в этой жизни.

Художник набрасывает карандашные портреты пассажиров. Женщины судачат, проводница переживает за дочь, буфетчица «клеит» очередного клиента — режиссер представляет фрагмент обыденности, сконцентрированной в вагоне поезда. Условность выгородки подчеркнута: когда камера работает в интерьере вагона, он явно стоит на месте, хотя фонограмма движущегося поезда звучит исправно. Зато Художника выкидывают с подножки на всем ходу. Тот посмел изобразить одного из блатных в образе нечистой силы, за что и поплатился. Дети сначала находят содержимое чемоданчика, выброшенного вслед за Художником, — странные вещи, вроде мандалы и черно-белой репродукции ша-

галовских влюбленных, летящих над городом. А потом обнаруживают и его самого. С кровоподтеками на лице и в одном ботинке. Старший парнишка тут же готов идти с Художником на край света...

Излишне, наверное, толковать, что Марат Сарулу развернул перед нами философему пути, связав в названии фильма современную магистраль с легендарным «Шелковым путем». Омирбаев — тот визуализирует поток сознания своего героя, и тогда в кадре возникают всадники в тяжелых кованых доспехах с колчанами за спиной. Сарулу отказывается от флэшбэков, полагаясь, видимо, на историческую память своего зрителя. Универсум нарратива вырастает за счет



«Дорога», режиссер Д.Омирбаев

«предельной степени обобщения», по точному замечанию киноведа Гульнары Абикеевой.

Конечно же, Сарулу наследует поэтике Чингиза Айтматова, с которым в свое время работал над экранизацией «Буранного полустанка». Картину держит коронный айтматовский прием: взгляд на частную жизнь сквозь объектив вечности. В качестве такого объектива здесь выступает мифологема великого «Шелкового пути», связавшего в единую систему страны еще в эпоху раннего средневековья.

Среди младших современников немногие даже слышали про великий «Шелковый путь», настолько он «не для нашей жизни». Можно ли справиться о нем в Интернете? Лично я не знаю. Главное, режиссер уверен: «Шелковый путь» существует, а связь времен не распалась. Еще один вариант роуд-муви, снятый Актаном Абдыкалыковым и Эрнестом Абдыжапаровым на «Киргизфильме», называется «Остановка» (2000). Пожалуй, это скорее антироуд-муви. Сюжет короткометражки: люди, собравшиеся на остановке, хотят как можно быстрее уехать, напряженно следят, как в глубине кадра по магистрали бесшумно скользят машины и автобусы, но ни один так и не завернет в их сторону.

По-киргизски «остановка» звучит как «бекет», что дало повод в кулуарах Кинофорума острить на предмет влияния Сэмюэла Беккета. Я предложила бы

более радикальную версию: замысел картины навеян этой ассоциацией. А хоть бы и так, кому это мешает, тем более что фильм удался и абсурдизм наличествует — как художественный прием, подсказанный столько же Беккетом, сколько реальной жизнью.

Как мы узнали недавно из блистательной лекции Славоя Жижека (см. «ИК», 2001, № 6), писатель Хайнер Мюллер сформулировал понятие восточной ментальности как «зал ожидания». «Остановка» может быть интерпретирована как образцовая иллюстрация этого тезиса. И тогда с ней просто необходимо срифмовать неигровой российский «Полустанок» режиссера Сергея Лозницы — тот же «зал ожидания», где пассажиры спят в апокалиптических позах, и их тяжелый сон напоминает летаргическое оцепенение или даже коллапс. Если следовать логике Мюллера, то пассажиры в «Полустанке» уже не верят в то, что когда-нибудь уедут с этого богом забытого разъезда, и от безнадежности впадают в наркотическое состояние. В «Остановке» пассажиры еще не потеряли надежду, что автобус придет. В процессе ожидания жизнь продолжается, между пассажирами складываются отношения, и на скамейке под стандартным навесом образуется некий универсум, как в вагоне у Марата Сарулу.

В мире, где поезда и самолеты строго придерживаются расписания, есть другие модели «ожидания». Герой Йоса Стеллинга в киноновелле «Зал ожидания», чтобы скоротать время на вокзале, развлекается тем, что мысленно раздевает окружающих женщин. Ну а в картине «Ни поездов, ни самолетов» опять же Стеллинга, где местом действия становится дешевое привокзальное кафе со своими завсегдатаями, явно не баловнями судьбы, сквозит такая экзистенциальная пустота, такая безнадега. На этом фоне «Остановка» с «Полустанком» смотрятся оптимистичнее. Возможно, оттого, что в этих фильмах художественный прием важнее «правды жизни». И ментальность тут ни при чем.

Если же говорить о ментальности, то я ощущаю новое азиатское кино ментально своим. Куда более своим, чем гламурные опусы российских режиссеров, изо всех сил надувающих щеки, чтобы казаться «крутыми». Новое азиатское кино свободно от буржуазности, оно не подхватило эту заразу. В отличие от нашего. Компенсаторная буржуазность с ее идеалом «красивой жизни», понимаемой как тотальный «евроремонт» и костюмчик «от Версаче», стала у нас в кино расхожим модулем, «хорошим тоном». Потому что это «хавает пипл»? Да ничего подобного. Такое кино навязывают публике творцы нового типа, современные «гении». Они проецируют на экран свой нулевой душевный опыт, свои провинциальные претензии, страх реальной жизни, реальных отношений, поступков, выбора.

Прошло десять лет после нашего вселенского «развода». В этом раунде, на мой взгляд, старший брат проиграл младшему. Российское кино проматывает последние проценты своей былой мощи. Кино же бывших среднеазиатских республик и Казахстана истituализировалось как центральноазиатское, со своей внятной феноменологией. Ему есть что сказать городу и миру.

Где приобрести журнал «Искусство кино» в Москве?

ДКС
(Департамент консульской службы)
Неопалимовский пер., 12
тел. 244-3890

Магазин «Мир печати»
ул. 2-я Тверская-Ямская, 54
тел. 978-5047

МПТР
(Министерство по делам печати и телерадиовещания)
Страстной б-р, 5
тел. 209-5033
ул. Пятницкая, 25
тел. 950-6765

Магазин «Паолина»
ул. Бол. Никитская, 26
тел. 291-6515

РИА Вести
Зубовский б-р, 4
тел. 201-8388

Магазин
«Молодая гвардия»
ул. Новослободская, 14/19, стр. 4
тел. 972-0541

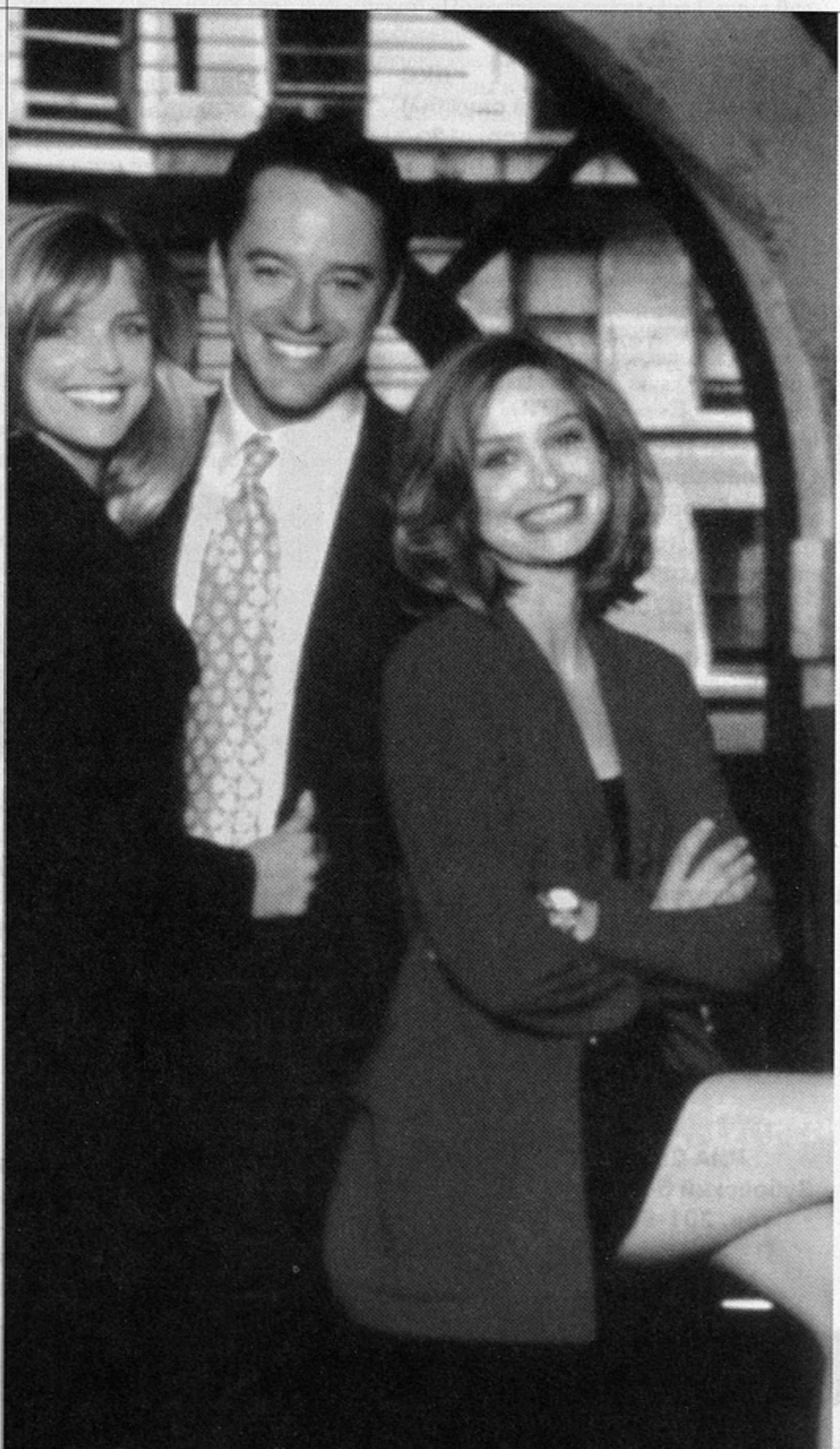
Магазин
«Ad Marginem»
1-ый Новокузнецкий пер., 5/7
тел. 951- 9360

Магазин
«Книги. Канцтовары. Игрушки»
ул. Академика Варги, 1
тел. 424-5022

Магазин
«Летний сад»
Отд. “Новая книга”
ул. Бол. Никитская, 46
тел. 290-0688

Магазин ОГИ
Потаповский пер., 8/12
тел. 927-5609
ул. Пятницкая, 29/8
тел. 951-7596

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402
В КАТАЛОГЕ РОСПЕЧАТИ



«Элли Макбил». Джоржия (Кортни Торн-Смит), Билли (Джил Беллоуз), Элли (Калиста Флокхарт) — неразрешимый любовный треугольник

ИГОРЬ МАНЦОВ

Красавицы и чудовища

— Господи, спасибо за то, что каждое утро я просыпаюсь адвокатом!

— Почему все наши дела касаются секса и мы всегда представляем обидчиков?

— Я просто чокнутая, но этот мир я люблю.

— Слава Богу, Элли, значит, есть надежда, что когда-нибудь вы поселитесь в нем вместе с нами.

Из сериала «Элли Макбил»

1. Все мыслимые восторги

Телесериал «Элли Макбил», придуманный и спродюсированный Дэвидом Е.Келли в 1997 году, тотчас по выходе получил премию «Эмми» как «лучшая телевизионная комедия» Америки. Первые два «сезона» были куплены российской телекомпанией REN TV и прокручены дважды, кажется, без особого успеха. В дальнейшем канал REN TV не стал связываться с «Элли», совершив непростительную ошибку. Потому что упомянутая сага про адвокатскую контору «Фиш и компания», ее странноватых клиентов и сумасшедших сотрудников балансирует над пропастью гениальности, то и дело сваливаясь туда к восторгу немногочисленных российских фанатов. Думаю, «Элли Макбил» — лучший игровой продукт, представленный на отечественном телевидении за десятилетие рыночных свобод.

К 47-й серии, завершившей эпопею на российском ТВ, оформилась следующая система отношений между персонажами. В городе Бостоне успешно функционирует частная адвокатская фирма. Наряду с техническим персоналом, выполняющим функцию безликой массовки, здесь работают, изживают комплексы, интригуют, флиртуют и сходят с ума семеро штатных адвокатов во главе с Ричардом Фишем: трое невменяемых мужиков плюс четыре умопомрачительные красавицы — Элли, Нелл, Джорджия и Линн. К числу постоянных действующих лиц относятся также секретарша Эллейн, контролирующая личную жизнь сотрудников, объявившая охоту на всех мужчин одновременно, и соседка Элли по квартире, ее подружка и поверенная в сердечных делах темнокожая Рене. Итого: трое мужчин, шестеро женщин, все в возрасте от двадцати пяти до тридцати пяти лет, плюс миллион эпизодических персонажей, населяющих зал судебных заседаний, уютное музыкальное кафе, где герои собираются вечерами, и отдельно взятые общественные места.

«Элли Макбил» — сериал нового типа. Во-первых, вполне голливудское качество: полное жизнеподобие, никакого павильонного картона, изобретательное движение камеры, точные монтажные решения, бесконечно смешные и всегда уместные спецэффекты, доигрывающие сюжет на уровне грубого визу-

ального гэга, а также избыточное количество эстрадных песен, драматургически обусловленных плясок, прочего масскульта и ширпотреба. Во-вторых, все это материальное изобилие играет абсолютно подчиненную роль по отношению к творческой мысли авторов. «Элли Макбил» — общедоступный телевизионный продукт, произведенный очень умными и тонкими людьми, — неоспоримое доказательство того, что в смысле душевного здоровья Соединенные Штаты не так безнадежны, как это представляется после потребления «лучших образцов» голливудского киноискусства.

2. Факты и ценности

Конечно, главной и определяющей находкой Дэвида Е.Келли следует посчитать выбор адвокатской конторы в качестве места действия. Процедура юридического дознания становится орудием, посредством которого испытываются на прочность общество, его законы, разум, мораль, политкорректность, вера, надежда, любовь и даже небеса, которым с подачи больного лейкемией ребенка здесь, не смущаясь, предъявили судебный иск.

Структура каждой серии такова: одно большое дело в суде, где адвокаты участвуют в качестве официальных лиц, плюс пара неофициальных личных дел между заседаниями и после работы, как правило, доигрывающих тему на материале частной жизни главных героев.

Режиссеры, меняющиеся от серии к серии, являются здесь фигурами вспомогательными (как, впрочем, и постановщики дорогих блокбастеров!), ключевые роли играют драматург и специалист по кастингу, чьей задачей является выбор актеров, максимально различных по своим антропологическим характеристикам.

Как нетрудно догадаться, в эпицентре повествования — Элли Макбил, истеричное и обаятельное существо женского пола, находящееся в непрерывном поиске «единственного и неповторимого» возлюбленного. «Элли, вам скоро тридцать. По статистике удары грома уже позади. Пора прислушаться к голосу рассудка!» — увещевает ее коллега по работе. «У нас есть мороженое, зачем нам мужчины?!» — издевается сердобольная Рене. Разочарованная очередным романтическим фиаско Элли начинает сомневаться: «Достойных мужчин нет, вот в этой статье говорится, что в среднем всего два на каждый штат. Рене, может, бросим ждать достойного и начнем встречаться с недостойными?! Решено, с завтрашнего дня мы будем хватать кого попало — они где-то рядом».

Элли. Проводится социологический опрос. Кому-нибудь из вас встретился тот самый, единственный и неповторимый?

Линн. Нет.

Нелл. Нет.

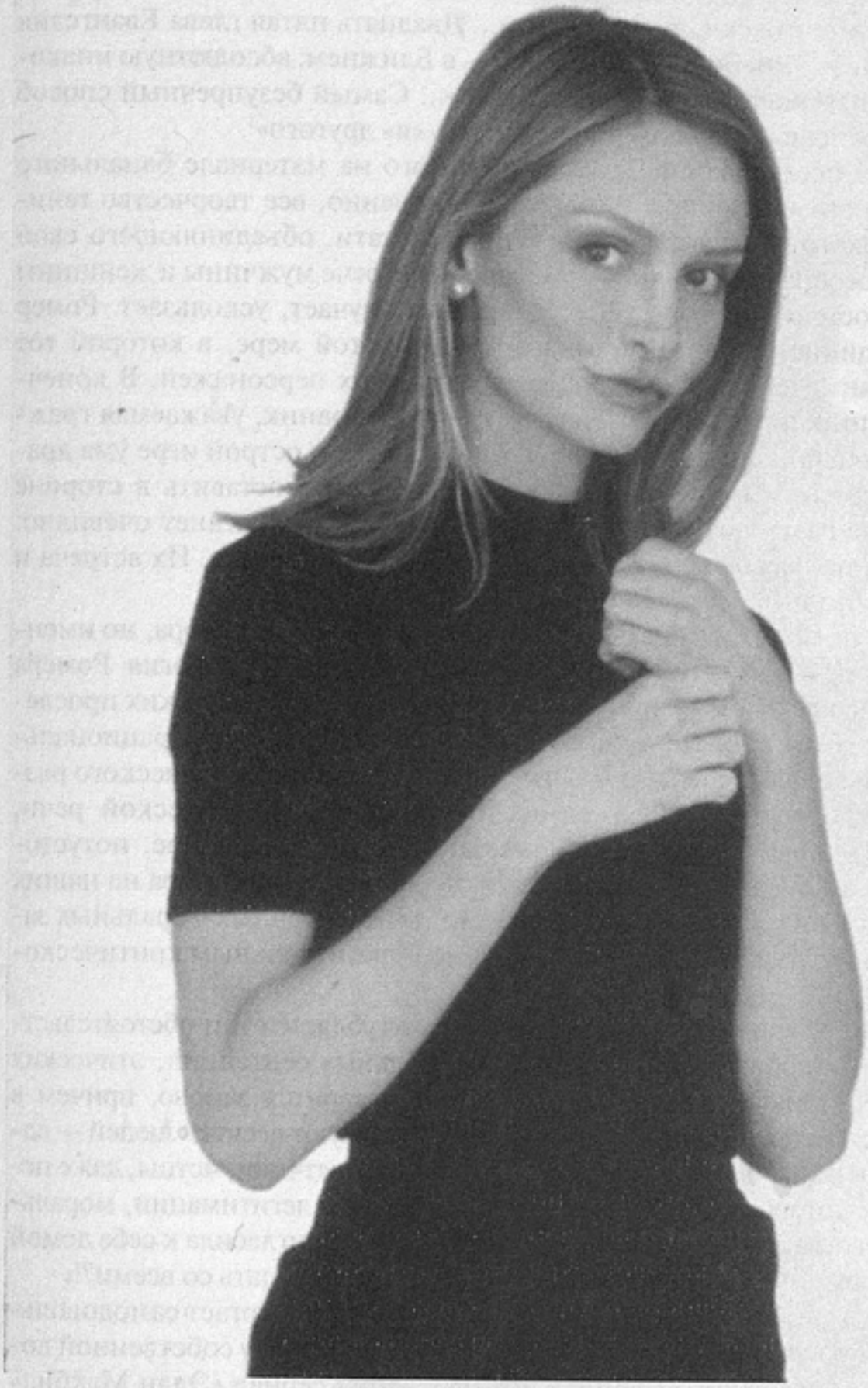
Эллейн. На каждом шагу!

Элли. Мужчины и женщины из наших грез живут в наших грезах. А в жизни давайте довольствоваться теми, кто подвернется...

Однако малодушия хватает лишь на пару минут. Совсем скоро Элли начинает новое наступление, стремясь вырвать у среднестатистического мира искомый идеал. Именно в этой точке, на пересечении реальности и идеала, сталкиваются два смыслообразующих вектора сериала, обеспечивая его неиссякаемым запасом художественной энергии.

Суд присяжных, перед которым периодически выступают с пламенными речами Элли и ее коллеги, исходит из того, что существует законодательно оформленная пропасть между областью фактов (того, что есть) и областью ценностей (того, что должно быть). Но ведь и личная жизнь Элли Макбил располагается на той же самой территории — между неутешительной прозой жизни и заветными идеалами, грезами. Дэвид Е.Келли с поразительным мастерством сводит и разводит эти взаимодополняющие стратегии повествования. Из незаурядного «женского» сериала он мастерит глубокую, но не утомительную притчу о человеческом уделе.

«Даже если Бог и архангелы существуют, мы не можем быть уверены в том,



Элли Макбил—
Калиста Флокхарт

что правильно их понимаем» — вполне в соответствии с этой сентенцией Келли организует смысловое поле своего сериала. По долгу службы адвокаты трактуют законы, моральные нормы, бытующие в обществе предрассудки, то и дело обнаруживая относительность юридических выводов. Авторы сериала отказываются от рассмотрения дел, моральная и юридическая оценка которых не вызывает сомнений у вменяемого человека. Процессы, в которых участвуют Элли и ее коллеги, как правило, посвящены неоднозначным проблемам этики и человеческих отношений, почти всегда — это отношения между мужчиной и женщиной.

3. Наша маленькая тайна

И в самом деле, «почему все наши дела касаются секса?» — повторяю я вслед за Элли Макбил. Например, вот почему. «Благословенная трудность семьи — в том, что это место, где каждый из нас неслыханно близко подходит к самому важ-

ному персонажу нашей жизни — к Другому... Честертон, восхвалявший брак как никто другой, отмечал: по мужским стандартам любая женщина — сумасшедшая, по женским стандартам любой мужчина — чудовище, мужчина и женщина психологически несовместимы — и слава Богу!.. Вне Другого нет спасения; христианский путь к Богу — через Ближнего. Это язычнику свойственно искать Бога прежде всего в чудесах мироздания, в мощи стихий, в «космических ритмах»... или в не менее стихийных безднах собственного подсознания, населенного, говоря по-юнговски, «архетипами»... Двадцать пятая глава Евангелия от Матфея учит нас искать Бога прежде всего — в Ближнем: абсолютную инаковость Бога, das ganz Andere, «совершенно иное»... Самый безупречный способ пережить опыт Трансцендентного — это принять «я» другого»[1].

Впервые опыт исследования Трансцендентного на материале банального флирта был осуществлен Эриком Ромером. Собственно, все творчество гениального французского режиссера, по сию пору, кстати, объединяющего свои кинофильмы в своеобразные «серии», посвящено встрече мужчины и женщины как двух «инаковостей». Другой у Ромера дразнит, мучает, ускользает. Ромер элиминирует традиционный «интересный» сюжет в той мере, в которой тот подразумевает взаимодействие онтологически сходных персонажей. В конечном счете преступник и шериф, обманутый муж и любовник, уважаемая гражданка и проститутка при определенных обстоятельствах и острой игре ума драматурга вполне заменимы один на другого(ую). Но если оставить в стороне неподконтрольные разуму случаи оголтелого трансвестизма, станет очевидно: мужчина и женщина несводимы друг к другу ни в каком смысле. Их встреча и диалог — это все, что интересует Ромера.

Заметим, что диалог в данном случае — не отвлеченная метафора, но именно нескончаемая речь, непрерывный обмен репликами. Технология Ромера обусловлена философским и художественным дискурсом французских просветителей восемнадцатого столетия, понимавших человека как некое рациональное существо, решающее любые моральные проблемы путем критического размышления. Умозаключения, выраженные посредством человеческой речи, становятся непреложным Законом, заменяющим Трансцендентное, потустороннего Бога. Таким образом, грамотно рассуждающие герои Ромера на наших глазах творят этику заново, однако железные схемы безупречных моральных законов и комбинаций то и дело опровергаются неподконтрольным критическому разуму Другим.

В случае «Элли Макбил» сходная технология усугубляется тем обстоятельством, что суд — это фабрика по производству моральных сентенций, этических предписаний. Здесь человеческий мир ежеминутно творится заново, причем в этом процессе со страстью и заинтересованностью участвуют десятки людей — адвокаты, их друзья и возлюбленные, судьи, присяжные, ответчики, истцы, даже ненасытная Эллейн, которая не меньше других нуждается в легитимации, моральном оправдании своего агрессивного поведения: «Если я пригласила к себе домой сразу десять симпатичных молодых людей, должна ли я переспать со всеми?!»

И так же, как в фильмах Ромера, Другой то и дело опровергает самодовольных законников, подсовывая немыслимые аргументы в защиту собственной логики, своей линии поведения. Именно в эти мгновения сериал «Элли Макбил» превосходит утилитарные задачи телевизионного зрелища. Удовольствие от формально безупречного кинотекста мешается здесь с мучительным ощущением недоговоренности. О чем-то, самом важном, то и дело умалчивается. Однако дело не в злонамеренности авторов. Как внятно изъяснить Другого? Никак, только намеками, догадками, непрерывной сменой ракурсов: по сути, все героини сериала представляют собой именно различные ракурсы женщины как Другого.

Доминирующей эмоцией «Элли Макбил» является тревога. Другие — не только загадка, но и форменный ад. Недоумение, отвращение, тошнота, бешенство — эти и подобные чувства одолевают героев сериала и в первую очередь Элли Макбил. «Что есть ад?» — задавался вопросом Достоевский и сам же отве-

[1] Аверинцев С. София-Логос. Словарь. Киев, 2001, с. 354—355.

Линн — Люси Лью

чал: «Страдание о том, что нельзя уже более любить». Вот почему процессы об изменах, корыстных браках и обманутом доверии превращаются поистине в Страшный Суд.

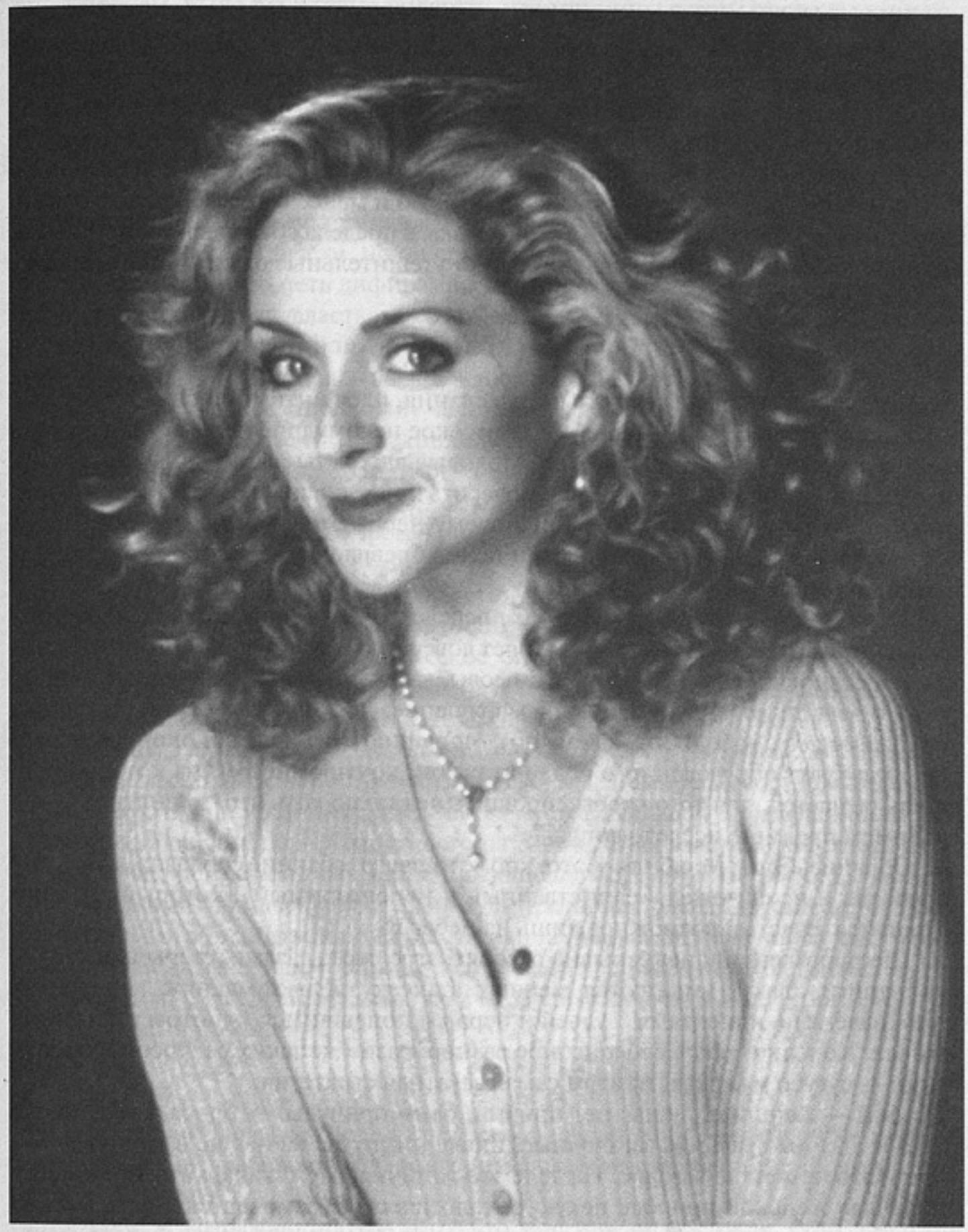
Одна из ключевых серий повествует о деле, в котором муж предъявляет бывшей супруге обвинение в обмане. Оказывается, долгие годы эта молодая женщина вела переписку с вымышленным возлюбленным. Она рассказывала ему о своих сердечных делах и повседневных переживаниях, помещая все эти дамские секреты в память домашнего компьютера. В тридцать два года она наконец вышла замуж за достойного джентльмена по имени Барри. Благополучный брак длился до тех пор, пока Барри случайно не обнаружил виртуальную переписку, где супруга с пугающей откровенностью сообщала идеальному возлюбленному,

Джон по прозвищу Пряник — Питер Макникол, Ричард — Грег Герман

что вступает в брак скорее по социальным (возраст, одиночество и т.п.) соображениям, а не по любви. Разгневанный супруг подал иск, в котором обвинил бывшую спутницу жизни в злонамеренной корысти, обмане и едва ли не грабеже.

Не будем оценивать достоверность процесса такого рода. В конечном счете все, что происходит в сериале «Элли Макбил», находится за границей утилитарного правдоподобия. Право на любые гротески дает авторам художественная логика, законам которой они ни в малой степени не изменяют. Итак, профессиональному адвокату Элли Макбил по долгу службы приходится защищать глубоко противную ее натуре и убеждениям точку зрения. Элли обязана проникнуться настроениями бывшей супруги, поначалу терпеливо ожидавшей «достойного», «принца из сказки», но однажды сломавшейся и поступившей согласно предписаниям здравого смысла. Иначе говоря, приближающаяся к тридцатилетнему рубежу Элли вынуждена защищать возможный, хотя все еще неприемлемый вариант собственной судьбы.

Поначалу Элли ершится. «Да, наверное, Барри мне просто подвернулся, — невесело рассуждает ее подзащитная во время дачи показаний. — А любовь, кто знает, быть может, это просто иллюзия...» «Протестую! Протестую!! Протестую!!!» — в отчаянии голосит Элли Макбил, вскакивая с места к изумлению собравшихся официальных лиц.



Эллейн — Джейн Краковски

Впрочем, в заключительной речи ей удается блестяще изложить предпосылки поведения подзащитной. «Разве не оттого утерян сегодня престиж семьи, не оттого ли семьи разрушаются, умножая число депрессивных одиночек, что абстрактные грезы, несбыточная любовь подменяют в сознании взрослых людей социальную реальность?!» — с гневом и пристрастием вопрошает Элли. Ну да, ее подзащитная наступила на горло своей романтической песне, но ведь в действительности она мужа не обманывала. «Ну, он очень добрый, заботливый, — поддерживает своего адвоката ответчица. — Я и вправду любила тебя, Барри!» «А кто измерит любовь? — подхватывает Элли. — Мужчины и женщины из наших грез живут в наших грезах!»

Самое замечательное, что выкладки Элли Макбил, выигравшей дело, правомерны как с точки зрения здравого смысла, так и с точки зрения религиозной морали. Элли не погрешила против истины ни единым словом. Установленный ею моральный закон позволил оправдать ответчицу, хотя и намекнул Элли на тщетность ее собственных поисков любви. Однако выясняется, что буква сформулированного этического закона не облегчает столь же правомерные страдания обманутого в лучших чувствах истца Барри, вероятнее всего, сломанного этой историей навсегда. Перед лицом живого Другого абстрактный моральный закон, такой неопровержимый и гордый, лопается, как мыльный пузырь. Живого чело-

века может спасти только любовь. Несмотря на профессиональное удовлетворение, Элли подсознательно ощущает тревогу, вот почему не успевает ускользнуть от обиженного ее образцовой речью Барри. «Может, я спятил? Жениться и выходить замуж принято по любви, по безумной любви, — говорит он еле слышно, точно оправдываясь, извиняясь за свой назойливый романтизм. — Или я спятил?!» «Вы не спятили, мистер Филбрик. Но пусть это будет нашей маленькой тайной...»

Вряд ли можно вообразить более жестокую и менее сентиментальную конструкцию, нежели «Элли Макбил». Оставаясь в пределах безопасной, нетравматичной повседневности, сериал предлагает утешительные ответы на самые последние вопросы.

4. Поверхность

Несмотря на то что идея сексуального желания, идея интимной близости лежит в основе сериала «Элли Макбил», его высокое целомудрие не имеет аналогов в современном кино-, телеискусстве. Молодые адвокаты вынуждены, исходя из профессиональных задач, то и дело поверять повседневные факты (секс) — моральными ценностями (закон). Вот почему необязательная на первый взгляд болтовня о физиологии и психологии полов превращается в высокую притчу о несбыточном желании и соблазне.

Телесериал — идеальная форма, посредством которой ловкий, изобретательный автор очаровывает и соблазняет доверчивую аудиторию. Выше я попытался «остановить» универсальные смыслы, зафиксировать позитивные ценности. Но ведь телесериал — вечное возвращение, нескончаемая сага, праздник, который *всегда* с тобой! Вот почему по отношению к сериалу все окончательные решения будут определенного рода натяжкой, компромиссом, на который писатель решается, для того чтобы сообщить читателю хоть что-то внятное о неуловимом предмете исследования.

Обаяние «Элли Макбил» — это, кроме прочего, обаяние соблазна. Секс, который так и не случится, «единственный и неповторимый», который так и не встретится, счастье, возможное лишь на небесах.

Шестеро женщин непрерывно говорят, стреляют глазами, стервенеют, плетут интриги, плачут, умываются, меняют прическу, делают макияж, кокетничают с коллегами, клиентами, судьей и первым попавшимся идиотом с соседней улицы... Конечно, такое бесконечное разнообразие женских ракурсов и проявлений — сугубо мужская, притом самая заветная стратегия.

«Мы — женщины, у нас нет причин, одни причуды! — бросает мужчинам Рене. — Да, мы существа загадочные, иначе никто бы на нас не взглянул!» Конечно, это не женский голос. На деле это типичная мужская фантазия, приписывающая женской природе некую онтологическую самодеятельность («у нас нет причин») и безусловную содержательность (которую подразумевает «загадочность»). Между тем в кино, где возможны и даже необходимы «окончательные» решения, смыслы и ценности, где женщина в силу драматургической необходимости является носителем «характера», «содержания», а иногда даже скрывает во глубине души некую тайну, она никогда не бывает столь хороша, столь обольстительна и неуловима! Лишь телесериал, точно просчитанный и грамотно сработанный, представляет женщину во всем ее неотразимом величии, в блеске вызывающей бессодержательности.

Сегодня уже неприлично цитировать Бодрийара, и все же обойтись в статье о самом соблазнительном продукте нашего времени без нескольких строк изобретателя «соблазна» будет едва ли менее приличным. Итак, «имманентная сила соблазна: все и вся отторгнуть от своей истины и вернуть в игру, в чистую игру видимостей, и в ней моментально переиграть и опрокинуть все системы смысла и власти; раскрутить волчком видимости, разыграть тело как видимость, отняв у него глубину желания...»[2]. Такова «Элли Макбил»: системы смысла, вроде описанных выше, дезавуируются парадом самодостаточных аттракционов, где во всей ослепительной красе предстают неосязаемые молодые женщины, чистые видимости, речевые машины, и только.

---

[2] Бодрийар Ж. Соблазн. М., 2000, с. 36—37.

Впрочем, было бы наивно полагать, что мужчины в этом произведении устроены иначе. «Что она во мне нашла?! — петушится Ричард Фиш. — Да я же секс-машина. Настоящая секс-машина!!» Черта с два, и этот тоже — речевая машина, а не секс-, видимость, поверхность. Вся эта очаровательная конструкция — «Элли Макбил» — *«радикально противостоит анатомии как судьбе...* соблазн разбивает различительную сексуализацию тел... Соблазну известно, и в этом его тайна, что *никакой анатомии нет*, нет никакой психологии, что все знаки обратимы. Ему не принадлежит ничего, кроме видимостей, от него ускользают все формы власти, но он способен *обратить* все ее знаки»[3].

Сегодня принято петь дифирамбы картинам, где человек все еще содержателен, где он борется с властью и ее агентами, где зрителю вменяется задача определиться с этической или социальной платформой. Таковы «Рассекая волны», «Идиоты», «Танцующая во тьме» Ларса фон Триера. Однако существует ли сегодня такой, «содержательный» человек? Если существует, то каким образом он выжил во всемирном заповеднике политкорректности и регламентированных истин? Стоит ли, наконец, верить новым пророкам, наваривающим на заведомых зрительских слезах миллионы баксов? Не объясняется ли, например, патологическое стремление фон Триера «волновать» зрителя патологическим же страхом перед авиаперелетами?

«...мужскому как глубине противостоит даже не женское как поверхность, но женское как неразличимость поверхности и глубины. Или как неразличенность подлинного и поддельного... Мужское определенно, женское неразрешимо»[4]. Куда подевался воспетый нами Другой? В хорошем телесериале мужчины и женщины отличаются лишь по формальным признакам: одежда, голос. И те и другие асексуальны, «нет никакой анатомии, нет никакой психологии». И все же эта зыбкая неразличимость поверхности и глубины, неразрешимость вечного возвращения ситуаций, реплик, персонажей честнее лукавой определенности фон Триера, откровенно паразитирующего на отношениях власти, в конечном счете сотрудничающего с властью, но не признающегося в этом открыто. Качественный, откровенный масскульт сегодня куда предпочтительнее двусмысленных политических игр, в которых по глупости или наивности все еще продолжают участвовать так называемые «большие художники», определенно поддельные.

Кажется, у Петра Мамонова: «А в огороде косят мак седые строгие мужчины». Ну, Бог в помощь!

5. Билетик

«Очень грустно, друзья, когда политика запрещает елку, вызывающую одежду, слова, которые вы не решитесь повторить на снятии показаний... Да что же это, в конце концов!»

«Элли! Я возражаю против того, что женская жизнь пуста, если в ней нет мужчины!» — «Не совсем пуста. Наполовину».

«Итак, Элли, я вам не нравлюсь!» — «Видите ли, Фицци...» — «Вы судите о людях по внешности, да? А как насчет личности?» — «Замечательно! Доставайте!»

«Элли, вы ненавидите лесбиянок!» — «Вовсе нет. Наоборот, я хотела бы, чтобы их стало больше, тогда часть мужчин освободится и...»

«Сегодня я не выйду на работу. И завтра не выйду, и послезавтра. Мне не хочется выходить из моей комнаты, где жизнь так прекрасна!»

Хорош ли мир? Благ ли мир? Стоит ли возвращать Богу «билетик», как говаривал персонаж Достоевского? В конечном счете Элли и ее коллеги защищают сущее от обоснованных претензий. Вопрос не решен, процесс не окончен, сериал успешно развивается по ту сторону океана. Осталось докупить пропущенное. Хочется участвовать в опросе свидетелей, снятии показаний, прениях, высказываться «за» или «против». Очень нравятся девчонки. Забавляют мужики. Тревожит суровая американская действительность.

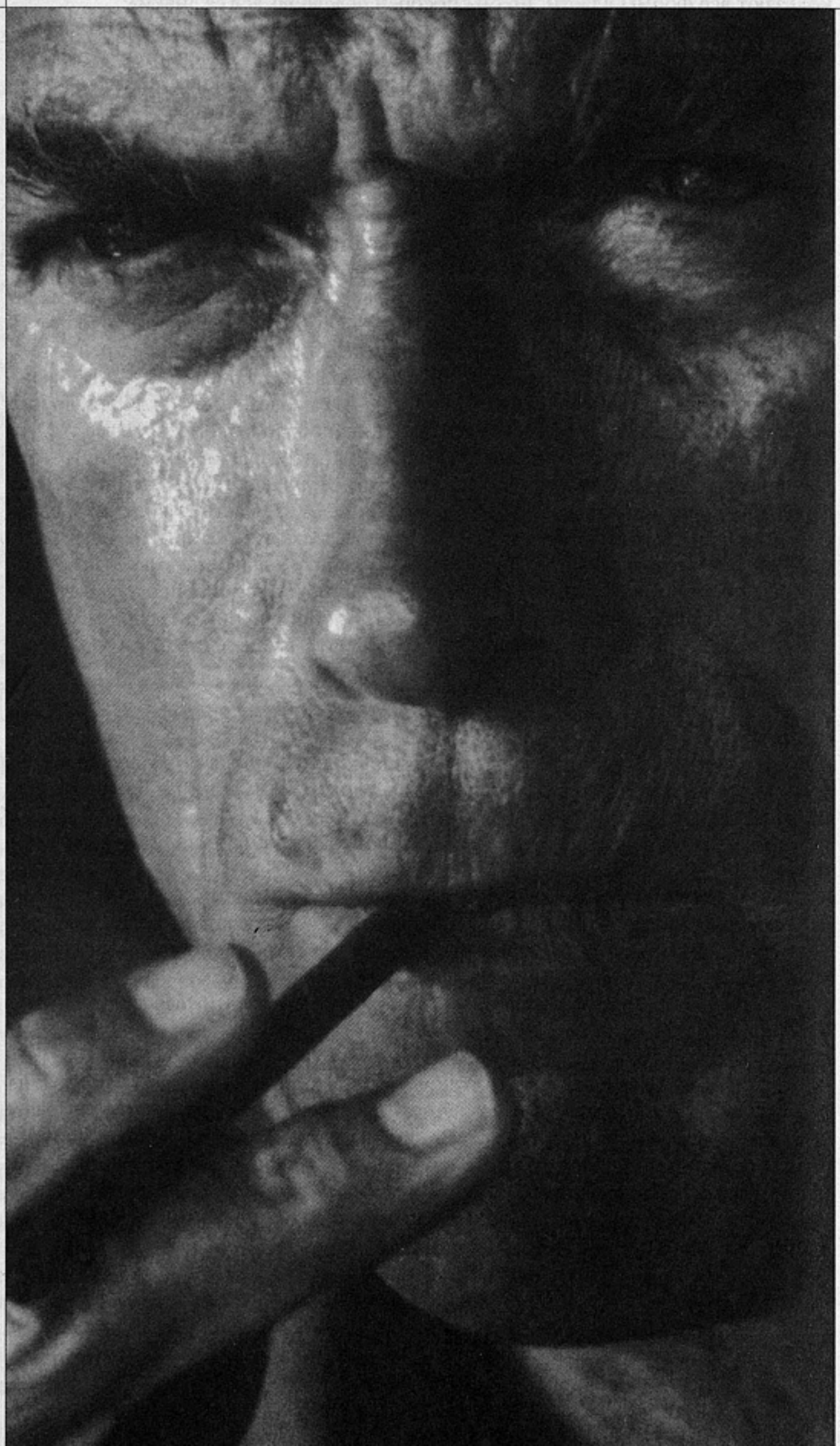
Элли Макбил не будет счастлива никогда.

---

[3] Там же, с. 38—39.

[4] Там же, с. 40.

ОПЫТ



Клинт Иствуд

КЛИНТ ИСТВУД:

«Сорок пять лет я был человеком ниоткуда»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ СЕРЖ ТУБИАНА

Серж Тубиана. Один из ваших первых фильмов «Хребет разбитых сердец», да и другие, рассказывает о людях, которые вынуждены все время переезжать с места на место. Эта тема бродяжничества как-то связана с вашими воспоминаниями о детстве?

Клинт Иствуд. Не уверен. Помню только, что когда я снимал «Человека из притона» и «Бронко Билли», мне казалось, что я возвращаюсь к истокам. Мой дед, кажется, родился в Нью-Джерси. Это не имеет особого отношения к истории Бронко Билли, но мне нравился персонаж, живущий, как и мой дед, в мечтах: ему хочется воплотить их в жизнь, возвыситься над обыденностью. Некоторые события подсознательно влияют на жизнь актера, режиссера. Вообще, я из тех профессионалов, которых влекут к себе роли, где можно блеснуть, использовав собственный жизненный опыт.

К тому же я думаю, что всякого человека делает его прошлое. Поэтому художнику, чья жизнь долгие годы была слишком налаженной, стабильной, работать бывает трудней, чем беспокойному кочевнику. Когда в течение двадцати лет имеешь дело с одними и теми же людьми и обстоятельствами, очень непросто вырваться за горизонт, проникнуть в тайны совсем другого мира. Поначалу моей мечтой было поселиться в маленькой деревушке, откуда не надо было бы никуда уезжать и где все были бы мне знакомы. Тогда бы я стал совсем другим человеком и сделал бы... Кто знает, что бы я тогда сделал.

Серж Тубиана. О чем вы мечтали, приехав в Голливуд? Хотели ли после армии и университета стать актером?

Клинт Иствуд. Нет. Я был знаком со многими артистами. Во время войны в Корее в армию забирали всех. Даже знаменитых актеров, спортсменов. Они были молоды: от восемнадцати до двадцати шести. Потом я работал в бассейне, куда люди приходили поплавать в обеденный перерыв. И там я слышал их разговоры о профессии. Уже учась в «Лос-Анджелес Сити Колледж», я начал посещать драматические курсы, правда, только для того, чтобы слушать, наблюдать.

В то время первые шаги делал Джеймс Дин. Он стал кумиром, образом-идеалом. Один приятель, ассистент режиссера, уверил меня в том, что из-за своего роста я ничего не добьюсь раньше тридцати лет. Надо будет, мол, проявить упорство. Но помимо упорства нужен еще и шанс. Таким шансом для меня стал успех в конце 50-х — начале 60-х телесериала «Скачки». Впервые я мог передохнуть. Оплатить счета. Новый шаг был сделан, когда я отправился в Италию на встречу с Серджо Леоне, а потом подружился с Доном Сигелом и с другими режиссерами. Одно цеплялось за другое. Наконец наступил момент, когда я подумал: «А почему бы мне не встать самому по другую сторону камеры?» И нашелся человек, сказавший: «Отличная мысль!»

Серж Тубиана. Были ли режиссеры, с которыми вы стремились встретиться на съемочной площадке?

Клинт Иствуд. О, да. Я мечтал сняться у Джона Хьюстона или у человека другого калибра — Билли Уайлдера. Все парни — а я тогда считал себя молодым парнем, дело было между двадцатью и тридцатью годами — страстно хотели работать только с лучшими режиссерами. У лучших ведь легче чему-то научиться. Правда, в те годы актер всецело зависел от капризов публики. Публика за год-два могла превратить в звезду и пустышку, и выскочку. И это наряду с шансом быстро взлететь давало и ощущение неуверенности в завтрашнем дне: ведь нас окружали звезды, которые не только загорались, но так же мгновенно и гасли. Каждый раз казалось: этот фильм — последний. Вот почему многие актеры всю жизнь откладывают деньги на черный день и берегут свои силы. В молодости я был таким же. Я не знал, как долго мне будет везти. Спагетти-вестерны давали мне возможность много работать. Сниматься в них было забавно. К тому же они приносили деньги. В результате продюсеры и режиссеры стали говорить: «Да, в вестернах он хорош, но способен ли он на другое амплуа?» Если ты хорошо сыграл инспектора, вряд ли кто решит дать тебе роль фермера — это очень характерно для американского кино. Но с годами привыкаешь не обращать на это внимание, просто спокойно делаешь свое дело.

Серж Тубиана. Когда в 1963 году вы приехали в Италию для съемок в фильме

«За пригоршню долларов»

«За пригоршню долларов», имели ли вы представление о положении в европейском кино?

Клинт Иствуд. Весьма приблизительное. Я знал, что в Италии снимается много картин. Туда охотно ездили работать американские актеры. Наименее известные оседали там, снимаясь в пеплумах типа «Геркулес» или «Родосский колосс». Надо иметь в виду, что тогда у фильмов была другая судьба. Сегодня даже у самой слабой картины есть шанс после выхода на экран быть проданной на телевидение, хотя бы на кабельное, на кассеты и т.п. То есть иметь более длинную жизнь. Когда я приехал в Рим сниматься в «Пригоршне долларов», там была американская колония. Мы встречались на Виа Венето и развлекались. Я не придавал большого значения этому фильму до тех пор, пока полгода спустя не прочитал в «Вэрайети» о смерти американского вестерна и об успехе итальянского фильма «За пригоршню долларов». Это название ни о чем мне не говорило, ибо во время съемок он назывался «Великолепный иностранец». Но потом «Вэрайети» опубликовал отдельную статью о картине и расхвалил исполнителя главной роли Клинта Иствуда. Только тогда я понял, о чем идет речь. Спустя два дня продюсеры уже предлагали мне сняться еще в одном фильме. До этого успеха они не очень-то обращали внимание на дылду с сигарой...

К моменту, когда я начал сниматься в Италии, великая эпоха американского кино, в которой царили мейджоры Голливуда, подошла к концу. Крупные режиссеры — Уайлдер, Уайлер, Миннелли — больше не снимали. Многие известные актеры стали появляться в телесериалах. Вестерны больше не делали: считалось, что их достаточно показывают на ТВ. Поэтому когда мне пред-

ложили вестерн в Италии, я решил согласиться. Я не был знаком с Леоне, он был ассистентом, но на него возлагались большие надежды. Работа над сериалами оказалась отличным тренингом. Она позволяла иметь дело с хорошими режиссерами. Правда, при первом взгляде на сценарий иногда можно было испугаться. Но потом, повнимательней вчитавшись, убедиться, что все не так уж плохо сшито, есть что поиграть. Словом, это была учеба: я наблюдал за тем, как по-разному работают разные художники, стал разбираться в особенностях стиля, все чаще задумывался над тем, что бы сам сделал на месте того или иного режиссера.

Серж Тубиана. Как снимал Серджо Леоне? Было ли в его работе что-то оригинальное?

Клинт Иствуд. На съемочной площадке все режиссеры, в общем, похожи. Но подход Серджо был своеобразным, ибо он наделен большим чувством юмора. Во всем. Он был похож на мальчишку. Мы не говорили с ним на одном языке, но все равно очень веселились. Он умел отлично связывать воедино разные эпизоды, что мне, актеру, пришедшему с телевидения, особенно нравилось, ибо на ТВ все бесконечно дробится. Леоне восхищался Джоном Фордом, его широкими панорамами. Он понимал значение пейзажа. Не будучи связан

«Хороший, плохой, злой»

всякими запретами, этот маленький, никому не известный итальянец мог себе позволить такое, что нам, американцам, вынужденным считаться с кодексом Хейса, запрещалось делать даже в сериалах. Например, снимать в одном плане двух стреляющих друг в друга людей — в Голливуде надо было брать каждого отдельно и затем монтировать выстрел с упавшим от пули. Серджо было наплевать на запреты, мне это нравилось. Актеры телесериалов — вроде меня — считались тогда людьми второго сорта. Даже если актер был любим зрителями, студийные боссы полагали, что нормальный человек не пойдет в кинотеатр смотреть на того, кого он может бесплатно увидеть у себя дома. Надо было пробиваться, и кое-кто из «сериальщиков» в этом преуспел: Стив Маккуин или Джеймс Гарнер, например. Но таких примеров немного. Мне же удалось осуществить небольшой прорыв благодаря недорогим фильмам.

Когда я вернулся в Голливуд, там все было по-прежнему, то есть никто не обращал внимания на происходящее вне Америки. Обо мне здесь ничего не писали. Жизнь в Голливуде протекала внутри замкнутого круга. Так что, хотя меня уже ценили в Европе, для Голливуда я оставался лишь актером телесериалов, которому повезло сняться в нескольких кинофильмах.

Серж Тубиана. Понимали ли вы, что Леоне делает пародийные вестерны?

Клинт Иствуд. Конечно. Мне было ясно, что Леоне не способен сделать большой вестерн в духе Форда, ибо не таков был его темперамент. Но пародийная сторона его фильмов меня очень увлекала. Это вполне отвечало духу 60-х. Когда в 1992 году я снял «Непрощеного», я понял, что пора взглянуть на этот жанр более реалистически. Даже реалистичнее, чем Форд, ибо он по большей части манипулировал вещами (что подчас давало восхитительные результаты, как, на-

пример, в фильме «Отправившиеся на поиски»). У Форда был специфический ирландский юмор, юмор Леоне я бы назвал «оперным». Он был к тому же циником, со своими маниями.

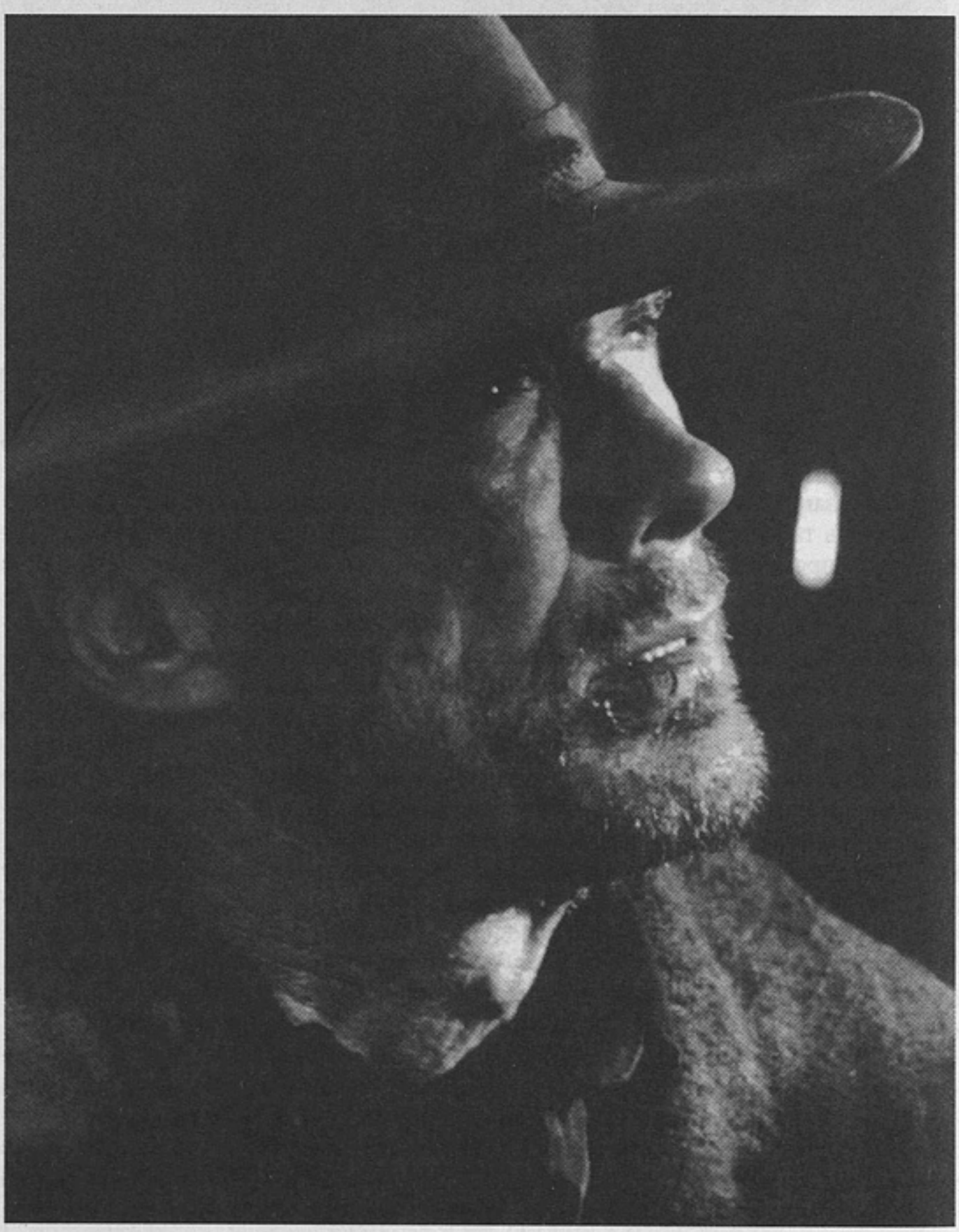
Серж Тубиана. Чему вы научились у Леоне?

Клинт Иствуд. Я понял, что существует мир, где нет места указам прокатчиков. Что можно рвануть вперед и сделать фильм по-своему. Уважая сюжетную основу, показывать сколько угодно насилия, щедро использовать гротеск. Мы снимали фильм, не думая о том, пройдет ли он когда-нибудь по телевидению. Не думали о коммерциализации своего продукта. Я и сегодня, когда работаю, просто снимаю: на все «последствия» мне наплевать. Если он не провалится, тем лучше. Но в любом случае мысль об успехе или провале не мешает мне работать. Вот чему я научился, наблюдая за Леоне.

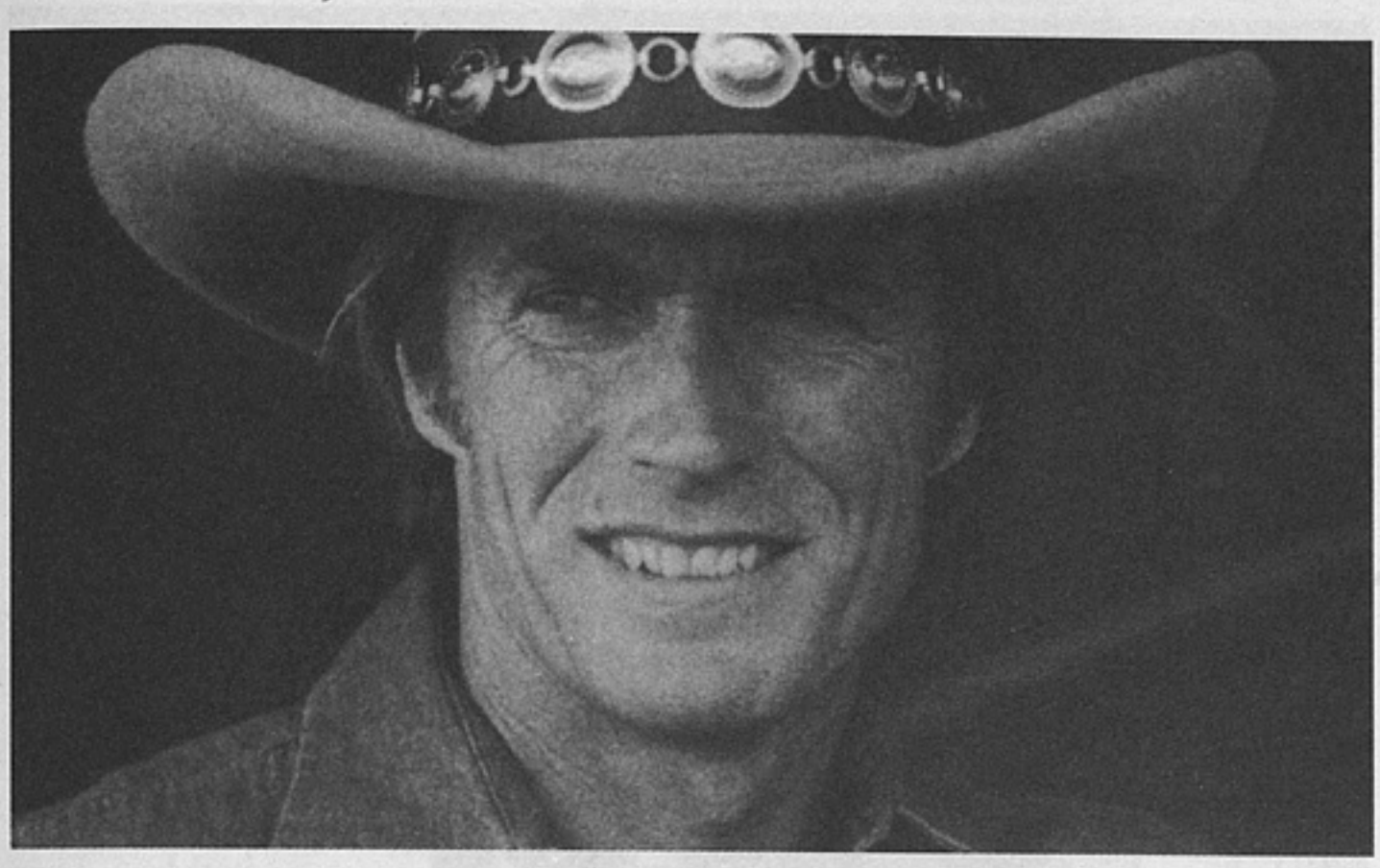
Серж Тубиана. Вы чувствовали себя в Италии, как дома?

Клинт Иствуд. Мне было хорошо. Обычно, размышляя о своей карьере, актеры считают, что ее надо делать дома. У меня получилось наоборот, и мне это всегда нравилось. Дома я никогда не был среди тех артистов, которых «рвут на части». Кому журналы предсказывают, что он будет новым Энтони Перкинсом или Джорджем Сигалом.

Серж Тубиана. Во многих ваших фильмах вы играете человека, прибывающе-



«Непрощеный»



«Бронко Билли»

го неизвестно откуда, чтобы, присмотревшись к обстановке, принять радикальное решение.

Клинт Иствуд. Да, эта тема часто у меня повторяется. Сам не знаю почему. В течение сорока пяти лет я был человеком ниоткуда. (*Смеется.*) После моей смерти скажут: «Он пришел ниоткуда и теперь туда вернулся». И в недавнем моем фильме «Мосты округа Мэдисон» тоже есть вариация этой темы. Наверное, такой герой мне интересен, потому что похож на меня.

Серж Тубиана. После работы у Леоне вы стали представлять некую ценность?

Клинт Иствуд. Не думайте, что по возвращении в Америку я начал сниматься лишь в больших фильмах. Но от вестернов я отказывался. В вестернах Леоне герои — личности, и их характеры получают развитие в результате некоторых событий. У нас в Голливуде все иначе.

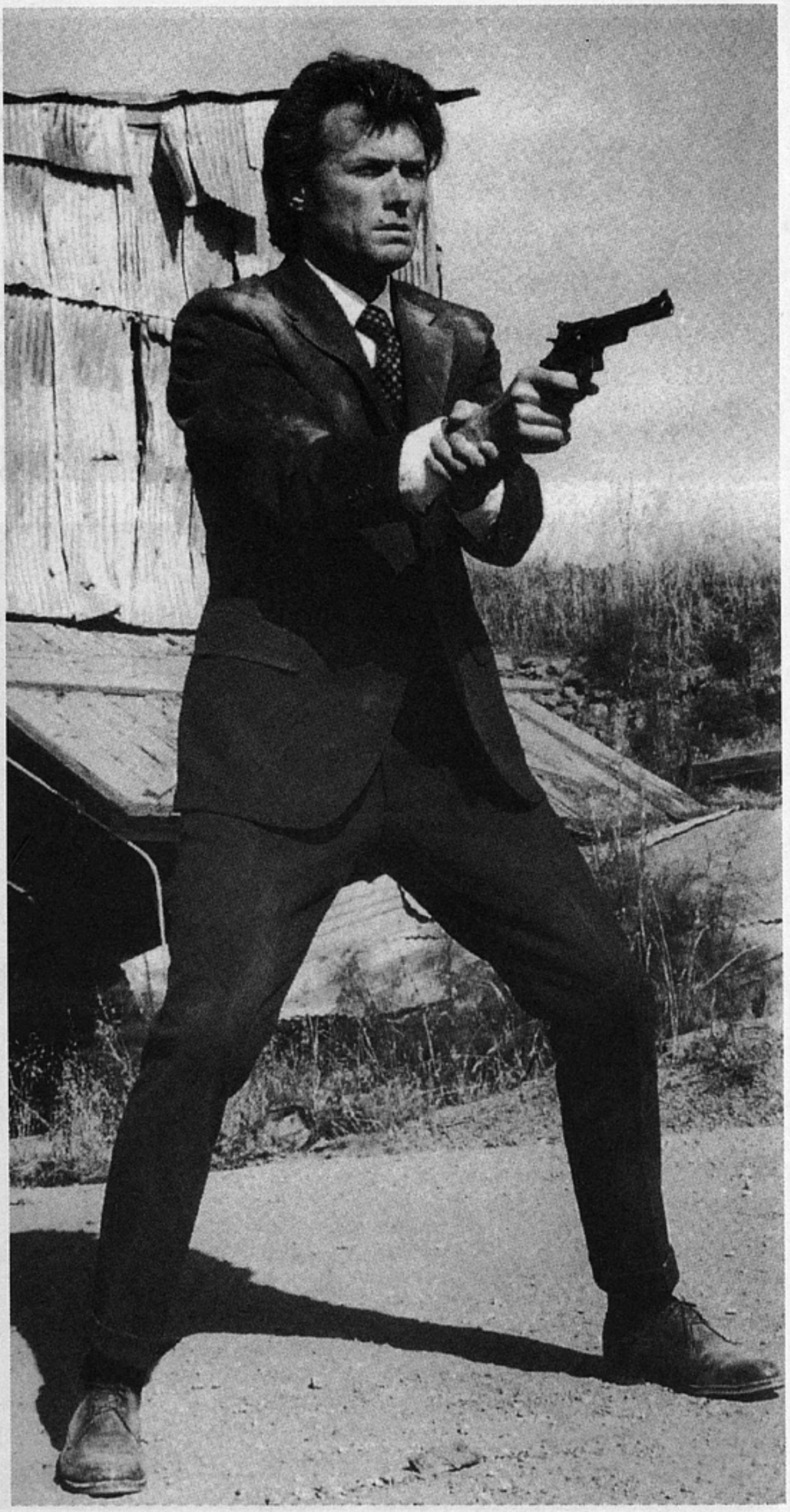
Серж Тубиана. По возвращении в Голливуд вы создали собственную компанию Malpaso. Вероятно, вы хотели застраховать себя от риска, чтобы люди не считали, что ваша известность — миф на один день. В то время было редкостью, чтобы актер создавал свою компанию, это попробовал сделать до вас Берт Ланкастер. Вы стали вырабатывать «стиль Malpaso». Вы хотели быть максимально независимым?

Клинт Иствуд. Видимо, да. Если бы я пришел в кино в 30-е годы, я бы существовал на контракте с одной из крупных студий, и лучшие из моих фильмов обеспечили бы мне определенное имя. Но я пришел в эпоху, когда это было невозможно. Надо было добиться максимальной независимости. В нашем кино не было тех, кого вы в Европе с полным правом называете кинематографистами, художниками, авторами. Во Франции существовали люди, которые всерьез интересовались кинематографом, профессионально изучали его. В Америке долго не было киношкол. В конце концов появились Университет Южной Калифорнии и несколько других учебных заведений, но значительно позже, чем в Европе. И синематеки тогда не было. Так что те, кто делал кино, ничего не знали о его истории. Не больше кинематографистов знали и критики, писавшие о кино. Сегодня весь мир говорит о необходимости сохранять фильмы, но когда я начинал, в Штатах всем было на это наплевать. Не имевшие успеха картины тотчас отправлялись на смыв. На «Юниверсл» были смыты многие пробы. Только «Уорнер» сохранила гениальные пробы — Пола Ньюмена, Марлона Брандо, Джеймса Дина... Большинство же студий все уничтожило.

Серж Тубиана. Являетесь ли вы владельцем негативов своих фильмов?

Клинт Иствуд. Да, некоторых. Но теперь я хотя бы могу оказывать влияние на руководство студий. И потом сейчас все, в основном, стараются хранить негативы в наилучших условиях, ибо их можно перевести на DVD или улучшить звук с помощью цифровой технологии.

Серж Тубиана. Вам довелось работать с Доном Сигелом. Это настоящий американский режиссер. В некотором смысле полная противоположность Леоне.



«Грязный Гарри»

Клинт Иствуд. Да, верно. Но у них есть и много общего. Дон не прошел ассистентуру, но много работал монтажером. Он практик и сумел подняться довольно высоко. Леоне шел похожим путем. Некоторое время он был ассистентом режиссера, а потом стал постановщиком — это часто случается в Европе и слишком редко в США. У нас ассистент режиссера — профессия на всю жизнь.

Ни Сигел, ни Леоне не умели руководить актерами. Но за ними всегда оставалось последнее слово. В фильмах обоих режиссеров много лицедейства, артисты часто играют театрально. Впрочем, в этом можно упрекнуть большинство режиссеров: мало кто способен научить актера играть в кино так, как надо. Главная задача режиссера — понять характер трудностей, с которыми сталкивается исполнитель. Именно этот исполнитель — с его психологическими, физиономическими, пластическими, эмоциональными и профессиональными особенностями. Понять и создать наилучшую обстановку на съемках. Но если актер ничего не стоит, от него ничего не добьешься. Существуют актеры, обладающие удивительной интуицией. Как дети, которые подчас делают поразительные вещи. Но дважды ребенок одно и то же не сыграет. Сигел ловил исполнителя-ребенка в тот момент, когда на него находила благодать. А Серджо орал на детей, заставлял плакать. Лично я веду себя с детьми иначе. Я стараюсь избежать того, чтобы они играли. И делаю все, чтобы камера была готова в нужный момент. Подчас точно так же я поступаю с профессионалами. Я говорю им: «Мы входим сюда и разговариваем о том о сем». А потом остается только сказать: «Дубль хорош» — и перейти к съемке монтажных кусков с текстом. Так, по крайней мере, удается избежать наигрыша, штампов.

В моем последнем фильме «Космические ковбои» снимались большие мастера — Доналд Сазерленд, Томми Ли Джонс. У нас много общих сцен. Однажды, готовясь снимать эпизод в виртуальной реальности, я попросил актеров выйти на съемочную площадку и отрепетировать сцену. А оператора попросил включить камеру. После чего сказал, что план сняли и можно перейти к следующему. Сазерленд очень удивился: «Неужели ты это отправишь в проявку?» А когда я кивнул, он заметил: «Но ведь мы не играли!» «Вот и отлично!» — ответил я. Конечно, есть эпизоды, которые невозможно снять таким способом. На съемках фильма «Мосты округа Мэдисон» Мерил Стрип очень понравился этот метод, она говорила мне: «Ты снимаешь мои ошибки». Я отвечал, что у нее даже ошибки прекрасны. Некоторые упрекают Мерил за техничный характер игры. В «Мостах» ей не пришлось прибегать к изощренной актерской технике. Чувствуется, что она блестяще ею владеет — тем более когда говорит с акцентом. Но я давал Мерил шанс быть самой собой, а не мастеровитой актрисой, и это очень помогло ей, она существовала на площадке свободно, легко, без усилий.

Серж Тубиана. Французская критика считает вас режиссером авторского кино. Вы предлагаете зрителю свое ви́дение мира.

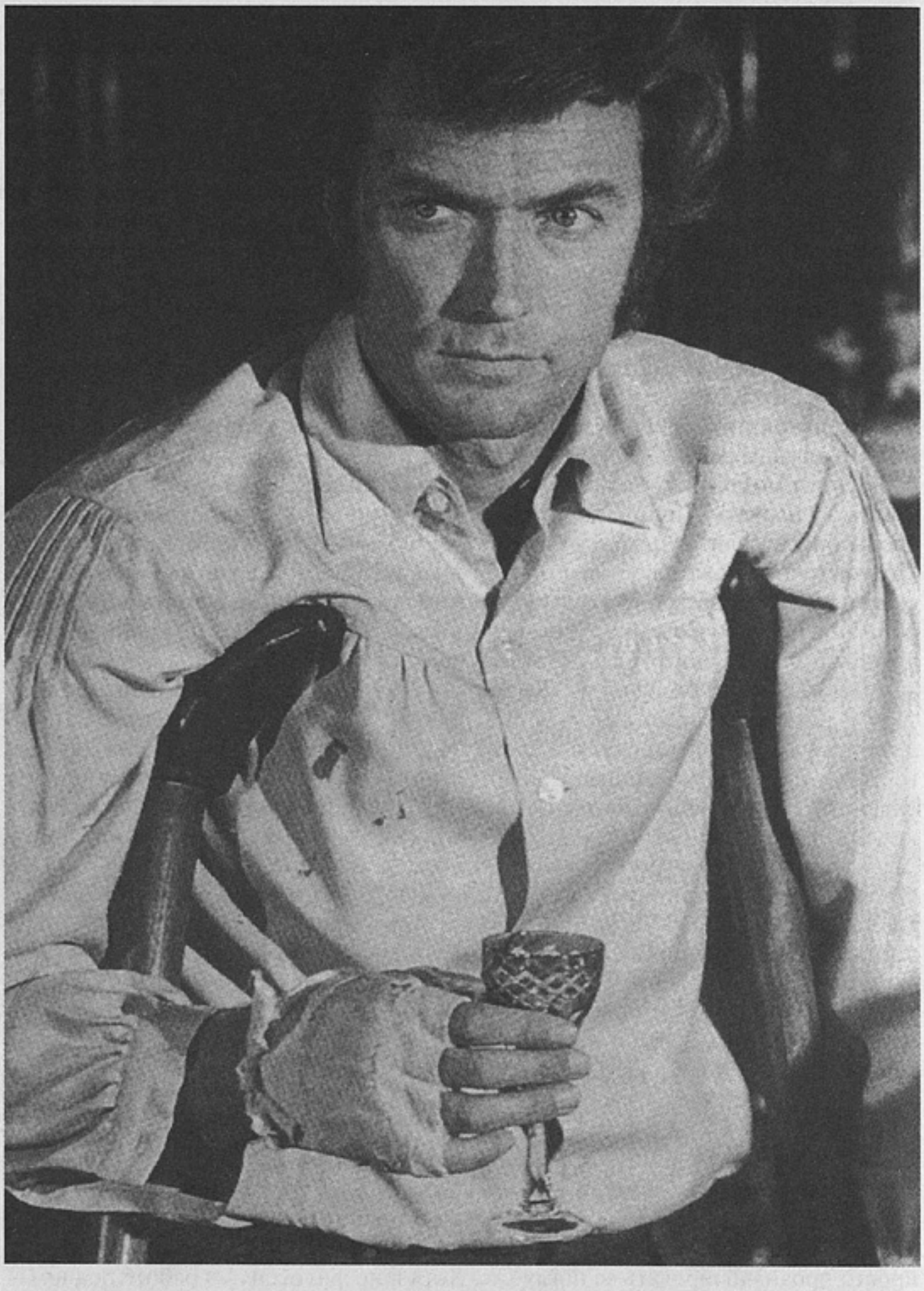
Клинт Иствуд. Когда собираешься рассказать историю, неизбежно возникает искушение рассмотреть ту или иную старую тему под новым углом зрения да просто проанализировать ее поглубже. Хотя я не философ и в работе подчиняюсь своим инстинктам. Надеюсь, это не кажется вам смешным...

Серж Тубиана. Похоже, в режиссуре вы комбинируете два подхода: отточенность формы и свободную импровизацию.

Клинт Иствуд. Такой род организации работы позволяет рассматривать проект в целом, как в архитектуре. Имея общее представление о здании, можно затем подумать о том, где будет дверь, а где — комната. Тем самым предохраняешь фильм от стерильности — некоторые фильмы подчас очень стерильны. Сценарии «Бронко Билли» и «Непрощеного» были отменные, очень точные, подробные, и я мог бы остаться на этом зафиксированном конвенциональном уровне. Но мне было интересно видеть, как внутри этих структур что-то свободно прорастает, расцветает, развивается. Способствуя этому расцвету, удается придать большую энергию и убедительность фильму в целом.

Серж Тубиана. Означает ли это, что вы дописываете сцены во время съемок, вводите новые элементы?

Клинт Иствуд. Да, но чаще я как бы реструктуризирую, освобождаю фильм от жесткой структуры во время монтажа.



«Сыграй мне «Туманно»

Серж Тубиана. Вашим последним картинам присущ определенный стиль, одновременно и простой, и рафинированный. Вы придаете теперь больше внимания освещению, поэтичности кадра.

Клинт Иствуд. Я люблю свет, темноту, нюансы освещения. Мне нравится играть, заниматься монтажом и некоторыми другими техническими аспектами фильма. И музыкой, разумеется. Композицией финала. Освещение привносит в эпизод нечто очень специфическое. Если звукооператор пропустит что-то на съемке, все можно исправить во время перезаписи. Со светом же нельзя допустить и малейшей ошибки. Если вы добиваетесь того, чтобы сцена имела определенный смысл, надо уметь ее снять. Оператору я всегда показываю картинки, которые мне нравятся, произведения живописи, мы часто отправляемся в музеи. «Вот на что должна быть похожа такая-то сцена», — говорю я. Когда снимали «Птицу», я сказал своему постоянному оператору Джеку Грину, что хотел бы видеть фильм черно-белым. Костюмера я попросил одеть актеров в одежды блеклых тонов, декорации были лишены ярких красок, присущих «техниколору». И в то же время из чисто эстических соображений я не хотел, чтобы

сложилось впечатление, что снимается черно-белый фильм — не надо злоупотреблять стилем ради показухи. Несколько планов в «Космических ковбоях» я снял черно-белыми, просто мне показалось, что забавно было бы дать намек на сходство с лентами 50-х годов.

Вообще, стиль определяет фильм. Любой может снять экстравагантный план. Многие сегодня считают, что стилистику фильма делает подвижная камера, это очень распространенное мнение. А я вспоминаю кадр с Генри Фондой в «Моей дорогой Клементине» Джона Форда. Когда герой сидит на веранде, положив ноги на перила. Это широкий и очень длинный план, говорящий о многом. В нем рассказана масса историй. Сегодня, снимая такой кадр, сначала наехали бы трансфокатором на одну часть лица, потом стали бы кружить вокруг, прежде чем остановиться на другой стороне, чтобы уж потом быстро снять Фонду крупно анфас. На это ушло бы много времени, хотя достаточно одного хорошего плана. Нужно иметь режиссерское мужество, чтобы надолго застыть и не трогать камеру. Когда я двигаю камеру, то стараюсь делать это как можно незаметнее. Точнее, я мало ее двигаю, редко. Я подчас рискую неожиданно замереть, вместо того чтобы кружить вокруг предметов, как поступают в рекламе, когда камера, как бешеная истеричка, вертится вокруг рекламируемого товара.

«Мосты округа Мэдисон»

Я ставлю камеру и позволяю зрителю рассмотреть вещь. И план длится до тех пор, пока что-то не входит в него — рука, например, или когда надо панорамировать на кого-то. Большинство же режиссеров прибегают к форсированию. Тот же Хичкок, чтобы задержать внимание зрителя, все время стремится сделать так, чтобы вы поверили, будто за изображаемым, видимым есть что-то скрытое, другое, невидимое.

Серж Тубиана. Любите ли вы смотреть чужие фильмы, когда сами снимаете?

Клинт Иствуд. Нет. Я использую собственное воображение, а не воспоминания о существующем где-то фильме. Если мне случается воспользоваться находкой Хичкока, то это происходит неумышленно, случайно. Даже в самом начале карьеры я избегал кому-то подражать. По крайней мере, сознательно. Но иногда, я уже сказал, это происходит бессознательно. Скажем, в отличие от Леоне, я не люблю пользоваться трансфокатором. Он же им злоупотребляет, как и всеми остальными техническими подпорками. Когда я впервые увидел «За пригоршню долларов», изображение показалось мне очень стильным: повторяющиеся планы, ракурсы. Но я сразу понял, что в фильмах другого рода такие вещи невозможны, иначе только они и будут заметны.

Серж Тубиана. Дружите ли вы с Сэмом Пекинпа? Есть в некоторых ваших картинах вещи, заставляющие вспомнить его фильмы...

Клинт Иствуд. Серджо оказал большое влияние на Пекинпа. В своих ранних фильмах Пекинпа не использовал ни трансфокатор, ни рапид. Это вслед за Серджо он стал прибегать к этим приемам, да еще более виртуозно. Однажды после моей лекции в Университете Южной Калифорнии один из студентов задал вопрос, работал ли я когда-нибудь с Пекинпа. Я ответил: «Никогда». Он спросил: «Почему?» Я сказал: «Потому что Пекинпа никогда меня об этом не просил». И вдруг раздается голос: «Так вот теперь я тебя об этом прошу». Это был Пекинпа. Но нам так и не удалось вместе поработать. Он снял потрясающие вещи. Хотя был порядочным психом. Ездил в Мексику, арендовал целый бордель и работал там над своей картиной. Это был невероятный человек. Пил, как сапожник. Уверен, что мы бы нашли общий язык, правда, мне было далеко до Сэма: я не такой здоровяк.

Серж Тубиана. Леоне, Пекинпа и вы имели одинаковый взгляд на вестерн. Вы разделяете убеждение, что вестерн как жанр умер. Однако ваш взгляд при этом полон меланхолии, тогда как Пекинпа готов наброситься на «труп». Вам были известны законы жанра, и вы уважали их.

Клинт Иствуд. Такой фильм, как «Красная река» Хоуарда Хоукса, я могу бесконечно смотреть и пересматривать. Но уверен: сегодня Хоукс избавился бы от длинного финала, загубленного актерами. Вообще, я убежден, что снимай они сегодня — Форд, Уэлч, Хоукс, — они поступали бы, как мы, приспосабливая классический жанр к современным темам. Интонация бы неизбежно изменилась.

Серж Тубиана. Что вы думаете о современной продукции Голливуда? Не считаете ли, что жесткая ориентация кино на юных или на взрослых зрителей вредит ему?

Клинт Иствуд. Действительно, в каком-то смысле больше нет единого кинематографа. Каждый фильм нацелен на определенную аудиторию. Мне такой принцип не нравится. Тем более что по большому счету профессионалам наплевать на зрителя: они просто хотят его соблазнить, заманить тем или иным элементом, специально включенным в картину. Вот и одержимы классификацией картин по жанрам. По-моему, дебильная мания.

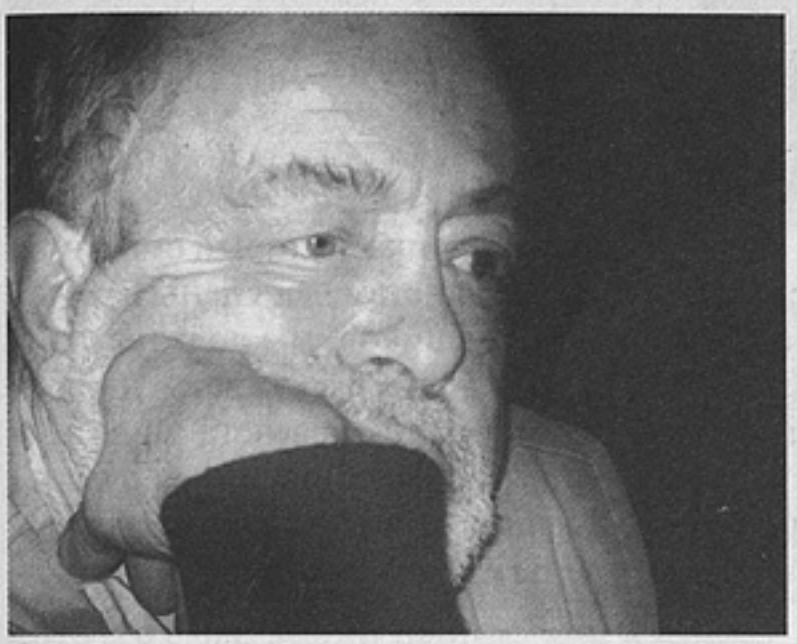
«Cahiers du cinéma», 2000, N 549, Septembre

Перевод с французского А.Брагинского

ТЕНГИЗ СЕМЕНОВ:

«...и тогда пришел хозяин»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ДАЯ СМИРНОВА



Тенгиз Семенов

Дая Смирнова. Тенгиз Александрович, до главного ответа на свои вопросы я додумалась сама: киностудия «Человек и время» и киностудия «Анимос» существуют потому, что этого хотел соответствующий человек в соответствующее время. Однако определенный интерес представляют и подробности: как все создавалось? Ведь далеко не все фрагменты распавшейся ЦСДФ так развиваются? Не правда ли?

Тенгиз Семенов. Во-первых, мы не распались, а разделились, и не потому, что развалились, а потому, что разошлись по идеологическим причинам.

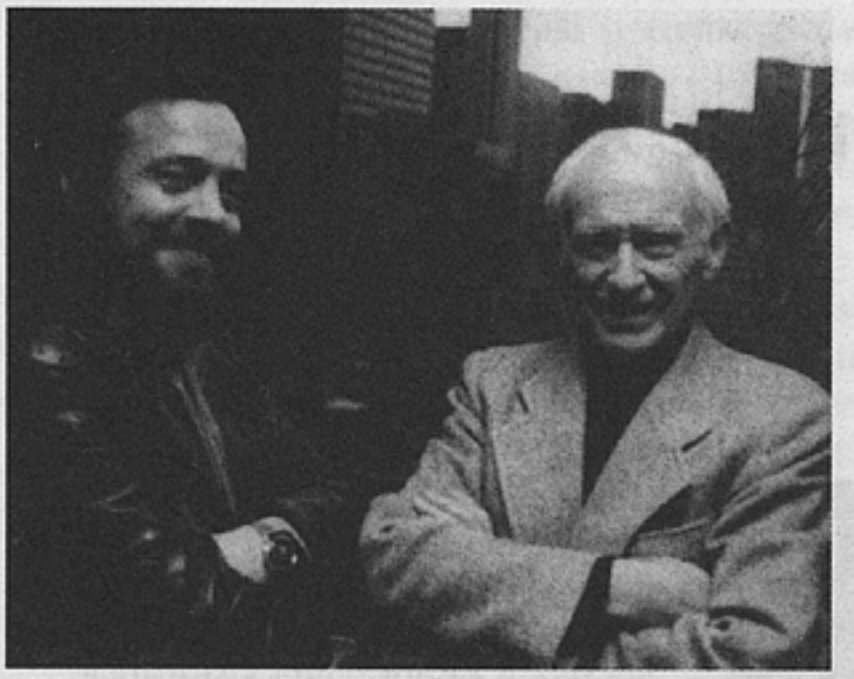
Д.Смирнова. Не могу сказать, что ваша поправка коренным образом изменила смысл события. Поясните, пожалуйста.

Т.Семенов. Я говорю не о политической идеологии, а о творческой, об отношении к делу. Именно это и есть основа нашего расхождения Прежде всего, ЦСДФ нужны были новые силы, потому что средний возраст творческих работников превысил шестидесятилетний рубеж. Когда мы, несколько человек, окончивших ВГИК, были приглашены на студию, нам тоже было около тридцати, и я как-то шутя предложил зачислить в штат пару младенцев для заметного улучшения показателей. Говоря серьезно, творчество впрямую не зависит от возраста, но существует известный закон жизни: люди приходят молодыми, потом становятся средним поколением, а потом, набрав определенную силу, стараются удержаться в этом состоянии как можно дольше. Но с годами человек костенеет. Я уже и сам это ощущаю и постоянно стараюсь работать с молодыми. Конечно, им надо помогать, но именно они способны открывать новое или хорошо забытое старое. Это свежая кровь. Я выпустил одну мастерскую во ВГИКе и еще не понял, кто у кого больше взял.

Наша студия с первых дней ориентировалась на молодое поколение. Мои ученики Людмила Уланова, Сергей Князев, Андрей Анчугов, Аркадий Коган и другие уже имеют некоторое признание и на родине, и за рубежом. У нас за десять лет сделано 60 — 70 фильмов, то есть 120 — 130 частей, над которыми работали многие одаренные документалисты — Сергей Ховенко, Татьяна Скабард, Надежда Хворова, Татьяна Юрина, Константин Эрнст, Михаил Павлов, Алексей Ханютин и другие.

Д.Смирнова. Тенгиз Александрович, вы, режиссер с именем и заслугами, стали продюсером, предпринимателем, хозяином студии. Трудно было на нехоженых тропах осваивать новую профессию продюсера?

Т.Семенов. Сначала было просто «худручество». Самостоятельное объединение «Человек и время», которое я возглавил, было создано еще на ЦСДФ в начале перестройки, и уже тогда надо было осваивать элементарную экономику. Конечно, это еще не продюсерская деятельность, но у нас издавна сложилось так, что режиссеры были отчасти и продюсерами — как в игровом, так и в неигровом кино. Разве мог наш режиссер снять фильм, не вникая в смету? Существовал директор картины, но определял и выбивал все режиссер. Когда директор шел к Ер-



Тенгиз Семенов и Роман Кармен

машу, на шаг впереди от него шел, например, Бондарчук, которого я считаю настоящим продюсером. Если человек не обладает продюсерским мышлением, драматургическим чутьем и в какой-то степени актерскими способностями, он вообще не режиссер. Продюсер тот, кто по-настоящему и полностью отвечает за фильм.

К сожалению, у нас преобладает другой психологический тип: «Щас возьму пленку и засниму то, что хочется мне и моей тете Мане. Будем сами смотреть и позовем друга критика, который объяснит, какое это большое искусство». Но если нам, документалистам, дает деньги на создание фильма общество, состоящее из налогоплательщиков, мы должны помнить, что делаем картины для общества. Тут можно долго рассуждать, на кого ориентироваться, но я считаю одинаково низкими и планку расчета на всех, и планку расчета на эстетов. Нужно ориентироваться на качество дела и думать, зачем ты этим делом занимаешься, ради чего. В нашем кино не будет настоящего продюсерства, пока мы снимаем не на свои деньги, пока не отвечаем за средства.

Д.Смирнова. А чьи у вас деньги? На какие средства живет и работает ваша студия?

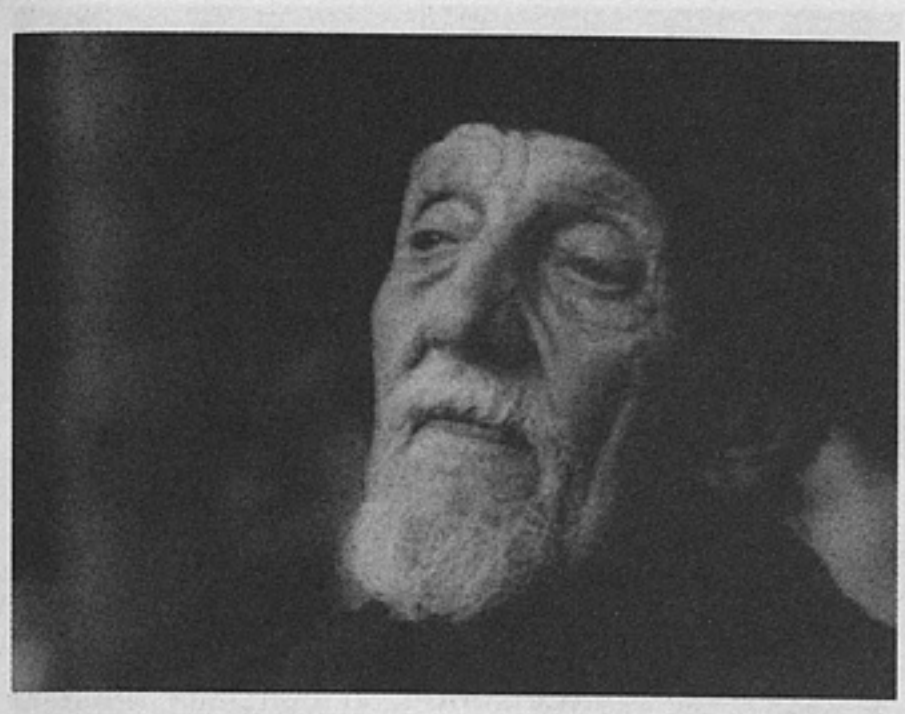
Т.Семенов. На тот маленький процент, который нам положен на создание фильмов от Службы кинематографии Министерства культуры, плюс то, что мы находим сами. Мы имеем свою аппаратуру и монтажную, у нас есть заказы. Заказов мало, потому что их немного в принципе. Чтобы мы могли зарабатывать на документальном кино, должна быть развита определенная система, и прежде всего система показа.

Государство дает деньги на нас и на ТВ, но телевидение никак не заинтересовано в показе наших фильмов. Если показывает, мы идем на это практически бесплатно. За документальный фильм могут предложить 60 — 100 долларов, а для нас производство одной части обходится в 15 тысяч. Даже если все компании мира купят нашу картину по такой цене, мы все равно не вернем свои затраты. Значит, это не наша экономическая проблема, а тех, кто должен думать о возвратном механизме в целом. И не для того, чтобы кто-то разбогател, а для воспроизводства.

Потеря документального кино была бы несоизмеримой с потерей денег. Люди, от которых зависит документальное кино, мечутся из одной крайности: «Неигровое кино тоже должно окупаться» — в другую: «А кому оно вообще нужно?» Мы уже устали повторять банальную истину о существовании сфер культуры, которые нуждаются в дотации, но культура сейчас никому не нужна, хотя все беды наши от бескультурья. Да, у нас прежде снималось избыточное количество документальных фильмов — по триста, по восемьсот, по две тысячи в год, но ведь почти все постоянно используются. То, что показывает телевидение, на 70 процентов сделано нашими старшими товарищами и нами. В конце концов, документальное кино и большие деньги приносит, но не сразу. Сейчас только авторское право минуты летописи стоит тысячу долларов и больше. Мы просто не умеем распорядиться таким богатством. Патина времени делает каждый документальный кадр бесценным, а кто-то позволяет себе сомневаться в его нужности. Я как-то сказал на коллегии Госкино одному такому деятелю: «Недавно я видел кадр, где мы с тобой стоим рядом в кулуарах пленума молодых кинематографистов. Не знаю, что ты о себе думаешь, а я подумал, что мы можем остаться в истории кино только благодаря этой пленке, снятой документалистами».

Д.Смирнова. Государство выделяет средства на летопись?

Т.Семенов. Да, потому что это главная проблема неигрового кино. Но я категорически против того понимания летописи, которое у нас преобладает. Мы привыкли посылать операторов на события, но как все это снимается? Да никак.



«Скамейка Силуана»

Ведь мы редко задумываемся, когда и куда пойдет этот материал, если вообще пойдет. Я понимаю, интересно все, даже случайности, которые вбирает камера. Если мы сейчас выставим камеру в окно, через пару столетий по этому кадру можно будет узнать, как мы были одеты, какие у нас были дома и машины. Все это хорошо, но осмысленные фильмы ценнее. Летопись, пропущенная через понимание и отбор художника, дороже. Если я вложил в фильм свое осмысление действительности, тот, кто будет использовать мой материал потом, сделает более глубокие выводы даже через неприятие моей точки зрения. А простая фиксация событий — неправильная летопись. В произведении всегда больше информации. Даже притча во языцех «Кубанские казаки» заключает в себе образ времени, показывает, о чем думали правители, вкладывая в этот фильм деньги. А сегодняшнее ТВ — советский киножурнал «Новости дня». Если сравнить его с фильмами Вертова или Кармена, становится ясно, *что* информативнее. Как бы мы ни оценивали идеологически «Три песни о Ленине» Дзиги Вертова, такого понимания, что происходило со страной и людьми, простая съемка события не даст.

Д.Смирнова. А я считаю летописью каждый погонный метр пленки, на которой любой человек запечатлел свое время. Ваш интерес к этой проблеме продиктован тем, что ваша студия делает именно фильмы?

Т.Семенов. Это не интерес, это моя самая большая боль и беда — недооценка разницы между мгновенным снимком и осмыслением действительности.

Д.Смирнова. И это, очевидно, одна из причин рождения студии «Человек и время»?

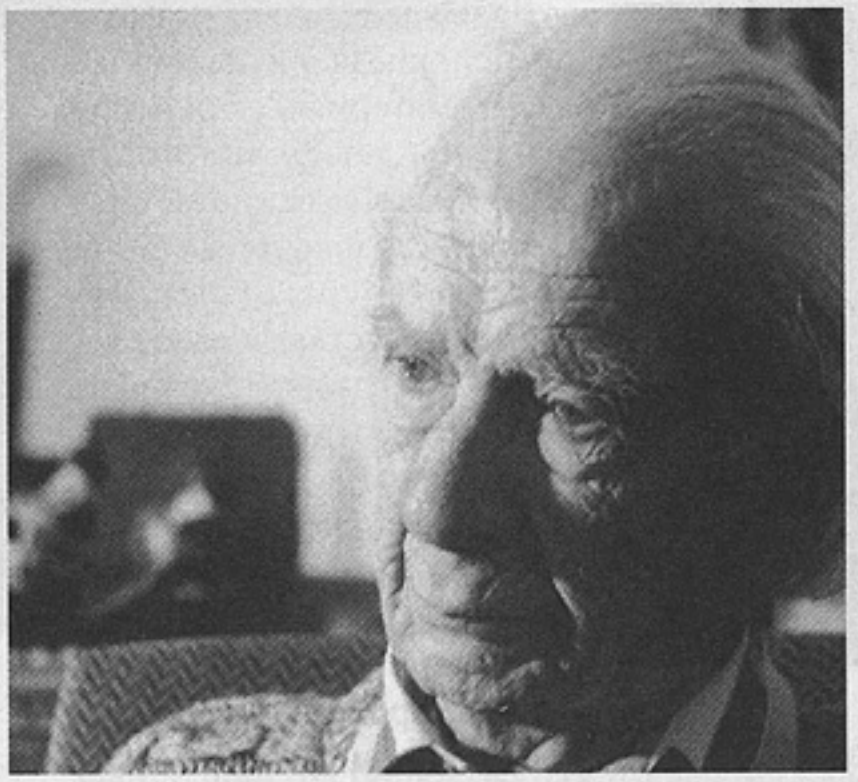
Т.Семенов. Я не люблю громкие слова. Но у каждого есть определенное предназначение в жизни, и мое, наверное, — заниматься документальным кино. Поначалу мы думали, что сможем внести серьезную лепту в летопись, как я ее понимаю, но сейчас я постоянно убеждаюсь, что эта возможность сужается. Не хотелось бы оставаться только со случайным кадром из окна.

Д.Смирнова. Слишком пессимистичный прогноз для главы благополучного кинопредприятия. Мне показалось, что вы совсем неплохо выживаете.

Т.Семенов. Да, наша студия пока довольно успешно выходит из сегодняшней ситуации. Если появляется возможность заработать на документальном кино, я ее не упускаю. Пару лет назад мы сделали десять фильмов с западными партнерами. Александр Суриков был одним из продюсеров, а мы с Виктором Лисаковичем — и продюсерами, и режиссерами. Но выжить за счет документального кино сегодня невозможно. Представьте, нам помогла удержаться и окрепнуть анимационная часть нашей работы.

Анимационным кино я стал заниматься не только по материальным причинам, но и по семейным обстоятельствам. Я всегда был рядом с этим видом искусства, потому что моя жена Наталья Орлова — режиссер анимационного кино. Она поставила фильм «Моби Дик» по знаменитой книге Мелвилла в технике «живопись на стекле». Это было совместное производство с Англией при участим Америки. Капитана озвучивал Род Стайгер. Сейчас Наташа снимает «Тимун и нарвал» совместно с Англией и Канадой. Катя Михайлова завершила работу над кукольной сказкой «Три сестры, которые упали в гору» совместно с Англией и Норвегией, Мария Муат сняла кукольный фильм «Корона и скипетр» с Англией и Египтом, Владимир Петкевич снимает «Как черепаха завоевала уважение» с Англией и ЮАР.

Киностудия «Анимос» родилась в 2000 году, и я очень доволен этим обстоя-



«Белобандит из Тетюшей»

тельством не только как генеральный директор, но и как дедушка, которому надоело видеть, что смотрят его внуки. В России замечательное анимационное кино, которое тоже нуждается в защите и всяческой поддержке. Это наша нравственная ценность, несопоставимая ни с какими деньгами. Но и деньги оно способно приносить.

Д.Смирнова. Работа с зарубежными партнерами — всеобщая мечта?

Т.Семенов. И большая проблема. Удача, конечно, но и упреков не оберешься от своих, как будто работать с иностранцами легче. Как бы не так! Я давно знаю, что сложнее. Дело в том, что я стал продюсером волею судьбы...

Д.Смирнова. Наконец-то вы сознались, что считаете себя продюсером. Расскажите, пожалуйста, как это произошло.

Т.Семенов. В свое время меня пригласил на «Неизвестную войну» мой учитель Роман Лазаревич Кармен. Потом так получилось, что мой «Блокадный Ленинград» был выбран в качестве «пилота». Кармен взял меня тогда в Нью-Йорк, и я погрузился в работу по американской системе — с первого до последнего момента. К сожалению, Роман Лазаревич умер, не завершив эпопею, и заканчивали ее мы с Игорем Григорьевым. Вот когда я увидел другое отношение к делу и другие методы работы. Социалистическим хозяйственникам всегда было наплевать, сколько миллионов затрачено и сколько возвращается. А настоящему продюсеру, как и мне сегодня, это интересно. Я озабочен качеством фильма не меньше, чем заработком. Чтобы со мной хотели сотрудничать, фильмы должны быть хорошими.

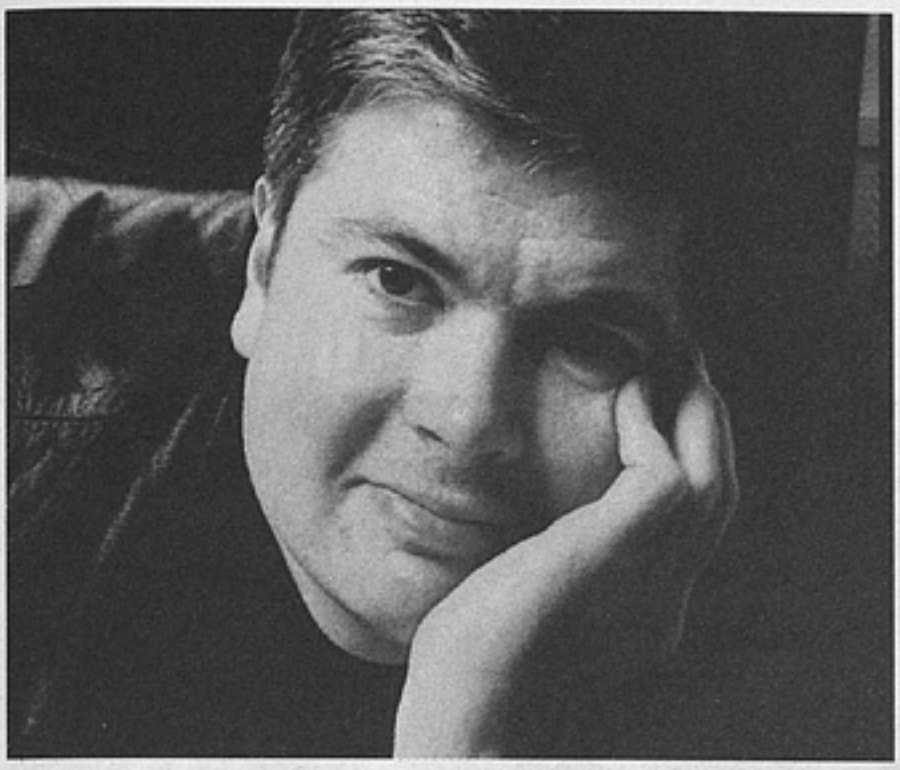
Киностудия «Человек и время» — дело моей жизни, потому что я не тот директор, который десять лет посидел в кресле и хватит, пойдем в другое — на колбасную фабрику. Пока я работал на ЦСДФ, там поменяли пять или шесть директоров, то есть они были временщиками, а я — хозяин. Либо я сохраню свою студию, либо меня перестанут уважать как партнера. Заказчики доверяют лично мне. Я распоряжаюсь кредитами и отвечаю вообще за все. Если не уложился в смету картины, обязан изыскать внутренние резервы и завершить работу. Мне никто ничего не добавит, если я не сумел сделать фильм, — вот где проверяется продюсер.

Д.Смирнова. Подлинная персональная ответственность.

Т.Семенов. И все это я узнал тогда в Америке. Ребята, которые с нами работали, не были кинематографистами, но в кратчайшие сроки изучили все, что им нужно было знать о кино. Я благодарен судьбе за то, что в достаточно молодом возрасте был заражен настоящей продюсерской наукой. Вспоминается случай со звездой Бёртом Ланкастером. Ему не понравилась какая-то фраза, и он категорически отказался ее произносить...

Д.Смирнова. Идеология или фразеология?

Т.Семенов. Шлея под хвост, дело не в этом. Мы упрашивали: «Бёрт, дорогой, уважаемый, это правильно и очень нужно...» «Нет, не буду — и всё!» И тогда пришел Фред Винер, хозяин. Почитал текст и счел его нужным. Вошли к Ланкастеру, а он и перед Фредом стал в позу и бубнил свое: «Нет!» Тогда продюсер сказал: «Бёрт, я трачу на фильм деньги и должен их вернуть. Если ты не произнесешь нужный мне текст, его произнесет кто-нибудь другой». И Ланкастер сделал то, что требовалось. Роль продюсера познается на уровне здравого смысла: вкладывай свои средства, рискуй своими деньгами и репутацией и только на этих условиях спорь. Если ты не согласен, выкупи у меня фильм — я отдаю. Уважаемый, это правильно и очень нужно...» «Нет, не буду — и всё!» И тогда пришел Фред Винер, хозяин. Почитал текст и счел его нужным. Вошли к Ланкастеру, а он и перед Фредом стал в позу и бубнил свое: «Нет!» Тогда продюсер



«Артем»

чества». После Америки я говорил коллегам, что мы просто счастливчики, потому что при госденьгах и таком количестве принимающих инстанций все можно было протолкнуть и списать. А в рыночной экономике ты один на один с продюсером и разговор идет жесткий.

Д.Смирнова. В нашем кино сегодня утверждается здравый смысл?

Т.Семенов. У нас все трудности связаны с отсутствием или бездействием законов. Мы так ждали Закон о кино, а что он дал? Достаточно сказать, что мы платим за аренду помещения столько же, сколько «Макдоналдс». Нам платят за фильм из двух частей столько же, сколько им за то, что несколько человек перекусили. На таможне приходится платить большие деньги за вывоз и последующий ввоз собственной аппаратуры, причем требуют еще и переписать все номера никому там не нужной техники. Американские таможенники просто не понимают моих разговоров про эти номера: «Ваше? Ну и вывозите». А тут чистую кассету оплати и ее же отснятую оплати. Смешно бывает перечитывать статьи Закона о кино, повествующие, от каких поборов освобождается кинематограф. В нашей стране культура никому не нужна.

Д.Смирнова. Я иногда думаю, что понятию «явление культуры» больше соответствуют наши документальные фильмы, чем многие игровые. Как вы относитесь к современному российскому неигровому кино? Что в нем хорошо, что плохо?

Т.Семенов. Соотношение плохого и хорошего остается одинаковым во все времена. На весь объем производства у нас полдесятка более или менее приличных картин. Однако наше сегодняшнее документальное кино уже не то, что было несколько лет назад, уровень повышается — и технический, и творческий. Заметно более раскрепощенное сознание, но талантов не больше, чем было среди наших старших коллег, которым связывали руки. Когда сегодня молодые документалисты делают интересные вещи, они не должны забывать, на чьих плечах стоят.

Д.Смирнова. Изложенный вами общий закон распространяется и на вашу студию?

Т.Семенов. Если я продюсер, конечно, нет, наши фильмы делятся только на хорошие и очень хорошие. А как худрук я понимаю, что все хорошим не бывает. Есть настоящие удачи, и есть менее удачная продукция. Говоря же совсем серьезно, я все-таки свободен в выборе тем, сценариев и режиссеров, что повышает возможный процент успеха.

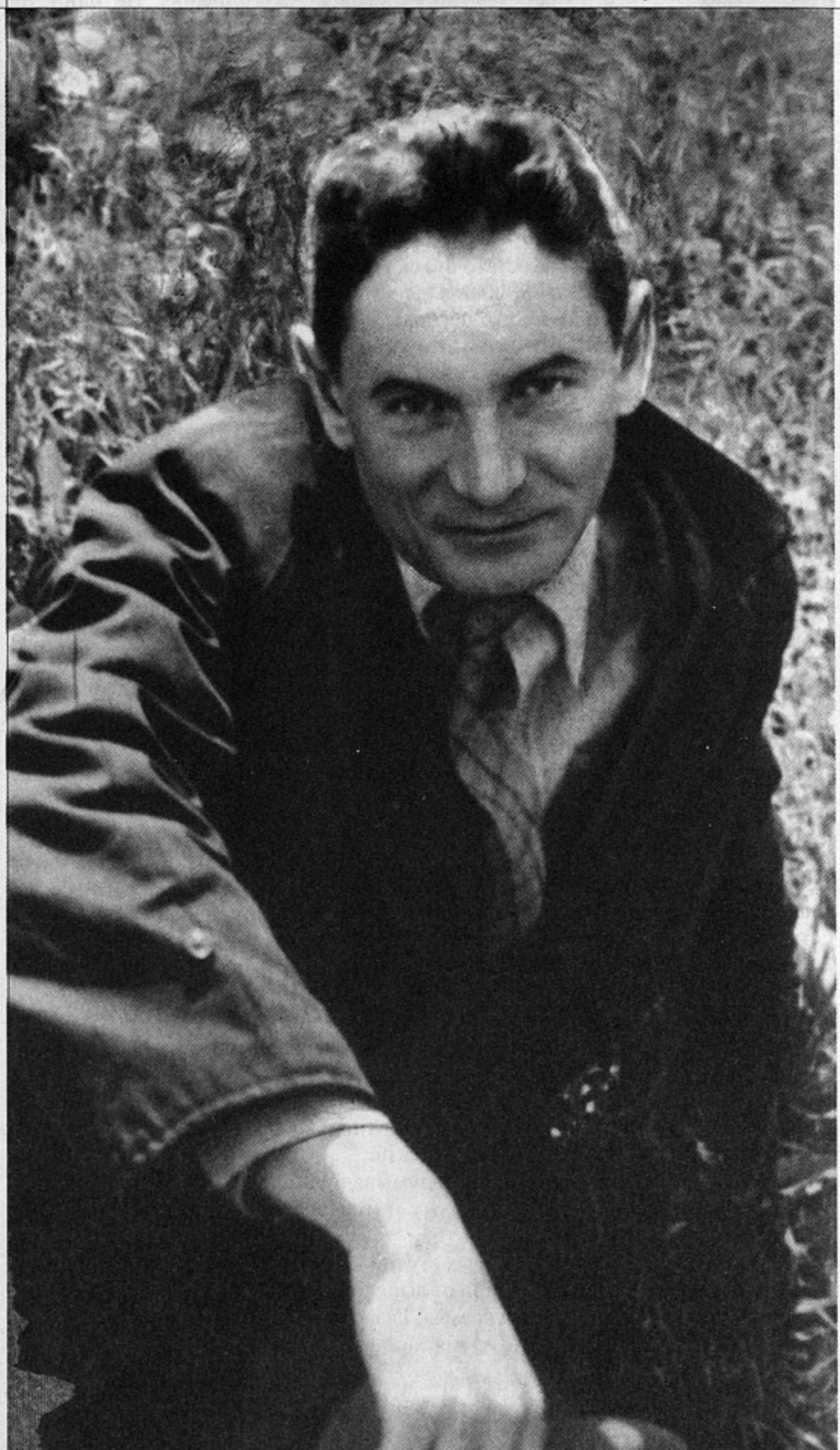
Д.Смирнова. Как вы участвуете в творческом процессе?

Т.Семенов. Как и всегда участвовали худруки. Я не подменяю режиссера, который может быть талантливее меня. Я его выбрал, и я ему доверяю. Конечно, я что-то советую, но не считаю, что продюсер главнее, чем режиссер. Мое дело — помогать. Если требуется, я могу поучаствовать в творческих проблемах, но моя забота — экономическая поддержка проекта.

Д.Смирнова. Создавая студию, вы задумывались над «лица необщим выраженьем»? Не могу не отметить широту интересов вашего творческого коллектива.

Т.Семенов. Какое у каждой из новых студий «лицо», по-моему, до сих пор неясно, но какие-то мордашки начинают вырисовываться. Наша главная тема заявлена в названии — «Человек и время». Разве можно жить во времени и не зависеть от него? Рано или поздно время заставляет с собой считаться.

П У Б Л И К А Ц И И



Всеволод Пудовкин

БОРИС ДОБРОДЕЕВ

Легенды и мифы древней студии

Я прожил полвека в кинематографе, канувшем в Лету вместе с советской эпохой, но не склонен забыть все, что связано с ним, и хорошее, и дурное. Вот и поддался искушению кое-что припомнить. Возможно, какие-то факты, события, истории из жизни старого «Мосфильма», к которым я здесь обращаюсь, уже были до меня кем-то рассказаны и интерпретировались по-другому, поскольку стали частью не только истории нашего кино, но и кинематографического фольклора. Но, мне кажется, они дадут читателям представление о той атмосфере, в которой мы создавали свои фильмы.

Всеволод Пудовкин. Вечный лицедей

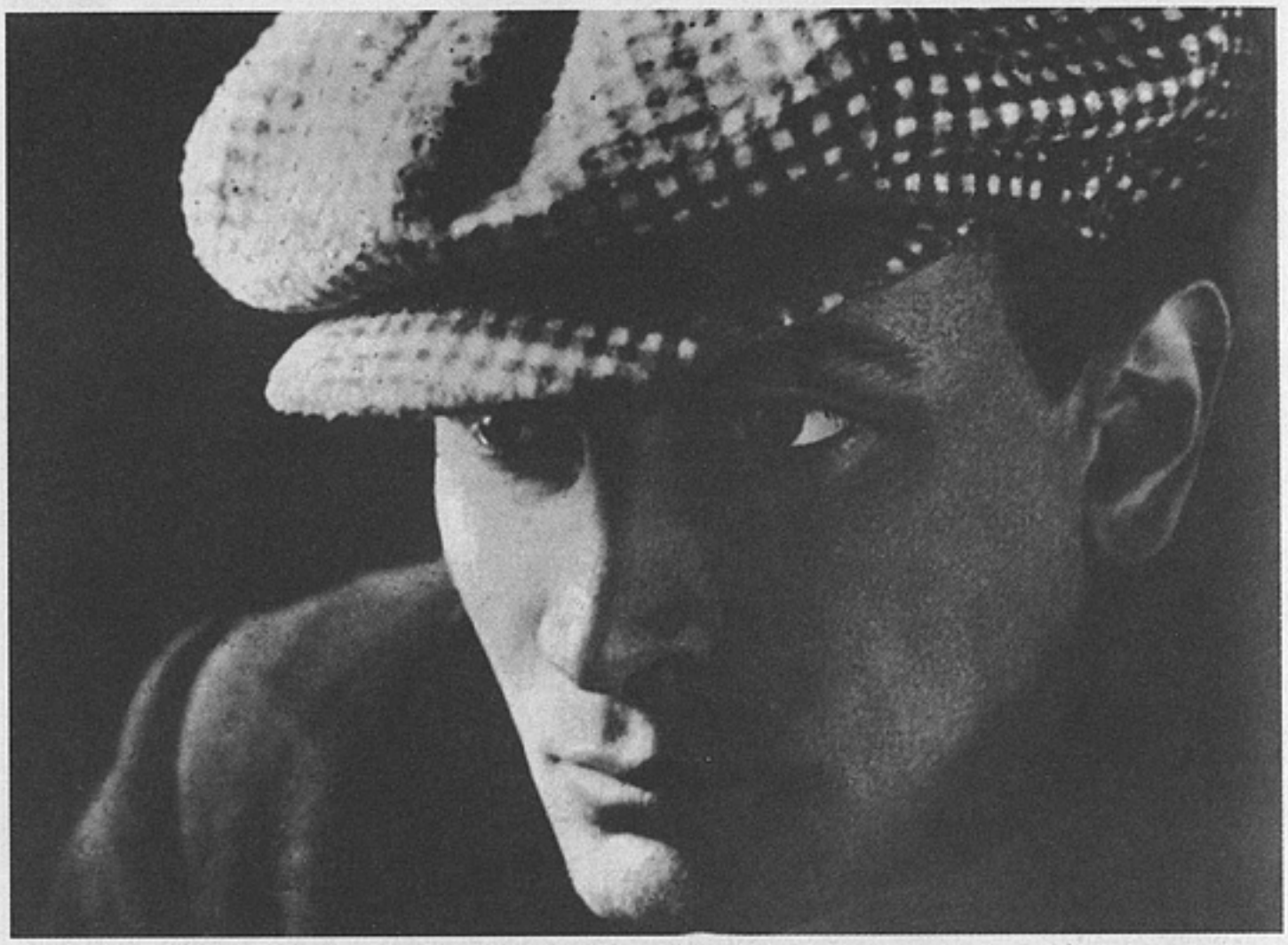
Пудовкин умел держаться на студии как-то особняком, оставаться вне кинематографических дрязг, избегать столкновений с начальством. Может, именно поэтому он избрал своеобразную манеру жизненного поведения — некое постоянное лицедейство, шутовство. Где бы он ни находился, что бы ни делал, он всегда играл. Правда, на экране (а у него есть великолепные актерские работы) это получалось гораздо лучше, чем в жизни. Вспомним хотя бы юродивого в «Иване Грозном» Эйзенштейна и великого князя в фильме «Адмирал Нахимов», им же поставленном. В быту же это был больше кураж, дуракаваляние.

Изображая рассеянного гения, он мог, выбежав из павильона, чуть не влететь «по ошибке» в дамский туалет и капризно крикнуть своей ассистентке, неотлучно находившейся при нем: «Жанетта! Ну почему здесь дамский, а не мужской сортир? Я же описаюсь! Безобразие!..» Хотя он, конечно, прекрасно знал расположение туалетов возле павильонов и не мог не помнить, что мужской находится этажом выше. Но почему не разыграть комическую сценку?

Едем с ним как-то в машине в наш подмосковный Дом творчества, где кинодраматург Б.Чирсков заканчивал сценарий о Петре I для Пудовкина. Это была очередная блажь «великого кормчего». Сталина чем-то не удовлетворил прекрасный довоенный фильм режиссера Николая Петрова о Петре I с блистательным Николаем Симоновым в главной роли. И когда в самом начале 50-х вождь заказал ряд биографических картин о великих людях отечественной истории, то пожелал, чтобы новый фильм о Петре был сделан именно Пудовкиным. К счастью, эта затея рухнула сразу после смерти Сталина. Итак, едем мы с Всеволодом Илларионовичем в Болшево. Он, как всегда, спокойно сидеть на месте не может. Вертится, крутится, вздыхает. Начинает притворно возмущаться, жаловаться: «Что за жизнь?! Ни минуты покоя! Утром съемка, потом худсовет, затем обед у итальянского посла и вот теперь Болшево... Ну зачем мне читать сценарий по частям?.. А завтра утром — в Кремль за орденом... А вечером лететь в Париж на сессию Совета мира! Зачем, зачем мне все это?!» Он деланно вздыхает, «страдает». Такой маленький карманный театр.

Перед войной, когда еще мало кто в Союзе владел собственным автомобилем, Пудовкин, лихо носясь по Москве, попал в аварию и невольно стал виновником гибели сидевшего рядом с ним в машине кинодраматурга Натана Зархи, автора сценария знаменитого пудовкинского фильма «Мать» по Горькому. Но, то ли будучи по натуре эгоцентриком, то ли умея искуснейшим образом прятать свои чувства, страданий и особых угрызений совести никогда не выказывал.

В 30-е годы Пудовкина ругали за формализм, а после войны вождь гневно раскритиковал его картину об адмирале Нахимове. Но и это, кажется, он пере-



Всеволод Пудовкин

нес, в отличие от многих, достаточно хладнокровно. От него как-то все отскакивало. Его экстравагантность, ребячество коллеги принимали как нечто естественное. Пудовкин, говорили они, — это большой ребенок.

До того как Пудовкину поручили картину о Петре I, ему под нажимом начальства (а он, увы, таким нажимам легко поддавался) пришлось снять фильм и о великом русском ученом Н.Жуковском, одном из отцов отечественного воздухоплавания. За эту тему никто не хотел браться, кроме одного нуднейшего автора А.Гранберга. Он вымучивал свой сценарий так долго, что картину, боясь гнева Сталина, поторопились запустить в производство досрочно, хотя драматург еще не успел закончить свою работу. И начались «мосфильмовские страдания». Гранберг каждый день притаскивал на студию новый эпизод, который надо было утвердить и тут же быстро снимать (декорации в павильоне уже давно ждали), но все, кто должен был поставить свою подпись под новым эпизодом — начальник сценарного отдела К.С.Кузаков, директор студии С.А.Кузнецов и другие, — старались под каким-либо предлогом смыться с работы. Перестраховывались. Так дело и тянулось. Главная беда, однако, заключалась в том, что вместо увлекательной кинобиографии получился абсолютно расплывчатый по жанру мичуринский гибрид — некая смесь игрового и научно-популярного кино. Единственное, что еще как-то спасало, — игра хорошего актера Юровского, приглашенного из Риги на главную роль. Юровский — театральный псевдоним некоего грузинского князя, мотанувшего в 20-е годы в эмиграцию и осевшего в буржуазной Латвии, где он и сделал сценическую карьеру, став потом премьером русского Театра драмы. Удивительно, что с приходом туда Красной Армии его не посадили.

После долгих мучений Пудовкин наконец завершил съемки своего злосчастного фильма, дальнейшая судьба которого оказалась почти пародийной.

В годы, известные в истории нашего кино как период малокартинья, су-

ществовал неписаный закон: каждую новую картину, прежде чем ее примет Госкино и она выйдет на экран, должен был посмотреть после большого худсовета сам Сталин.

Наш тогдашний министр И.Г.Большаков, не будучи ни интеллектуалом, ни знатоком искусства, выступал, однако, почти экстрасенсом, ибо всегда удивительно точно угадывал настроение Хозяина (конечно, не без подсказок его секретаря Поскребышева). Он всегда точно знал, что в ту или иную бессонную ночь показать вождю, а от чего воздержаться. В багажнике правительственного ЗИЛа у Большакова обычно наготове лежали коробки с копиями двух-трех картин, и министр лишь в самый последний момент по наитию решал, что все-таки представить на суд Хозяину.

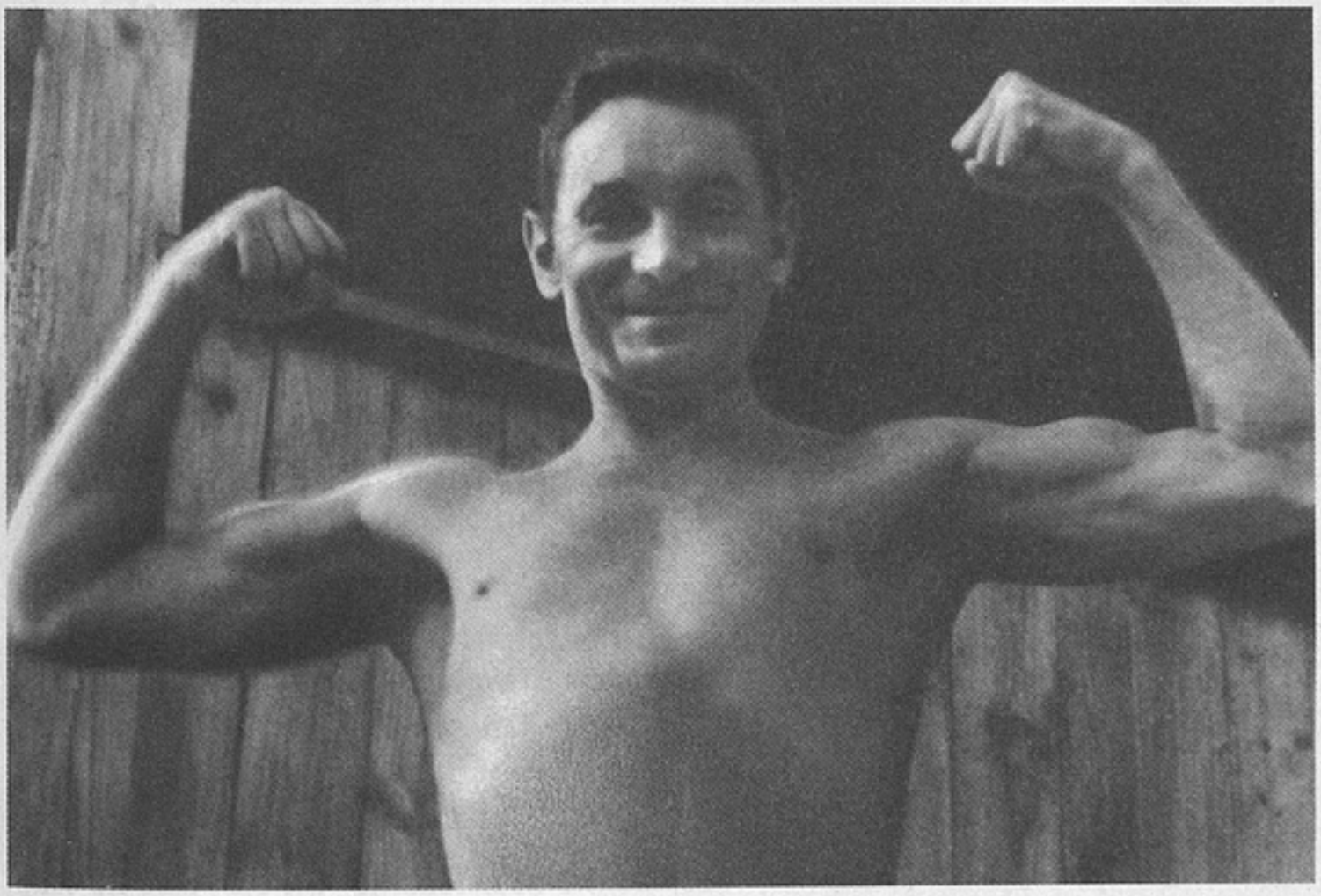
Но в тот год (1950) Сталин на несколько месяцев задержался на юге. И хотя фельдъегери ежедневно сновали с документами между Сочи и Москвой, Большаков не рисковал отправить туда новый фильм В.Пудовкина, а потому и не сдавал его официально кинопрокату. Соответственно, по существовавшему правилу кинопрокат не мог оплатить «Мосфильму» производственную стоимость не вышедшей на экран картины.

Банк автоматически прекратил финансирование студии, и мосфильмовцы сидели без зарплаты. Большаков в отчаянии пошел советоваться к своему старому патрону. До войны наш министр был управделами у председателя Совета Народных Комиссаров СССР В.М.Молотова, то есть по-сегодняшнему — у главы правительства. И Вячеслав Михайлович, весьма искушенный в бюрократических делах, подсказал выход — предложил напечатать всего лишь одну копию фильма, сдать ее прокату и затем без шума выпустить на экран в каком-нибудь провинциальном городе, подальше от Москвы. На основании справки из этого кинотеатра о состоявшейся премьере прокат мог произвести расчет со студией.

Нельзя сказать, что Большаков с энтузиазмом принял совет Молотова, но другого выхода не было. После того как где-то тайком показали «Жуковского», Иван Григорьевич несколько недель трясся от страха. И опасения его подтвердились. Вскоре после возвращения Сталина в Москву министра вызвали на Политбюро. Он шел туда, как на заклание.

Поздно ночью Большакова наконец пригласили в зал, где заседало Политбюро. Сидевшие за большим столом партийные иерархи со злорадством смотрели на министра кино, стоявшего навытяжку. Сталин, не удостоив его даже взглядом, как бы погруженный в свои мысли, медленно расхаживал по ковру. И вдруг, прервав мертвую тишину, спросил:

— Что, Балшаков, «Жюковского» выпустил?



Всеволод Пудовкин

— Товарищ Сталин, — запинаясь, начал министр. — Мы только решили посоветоваться с общественностью...

Сталин прошелся в одну сторону, потом в другую.

— «Решили посоветоваться с общественностью...» — безучастно констатировал он.

А Большаков уже почти не сомневался, куда его отправят после этого заседания.

Сталин сделал еще один мучительно медленный круг вокруг стола. Все ждали развязки.

— Посоветовались с общественностью... — уже раздумчиво сказал Хозяин и неторопливо, словно это его уже не интересовало, направился к выходу.

И вдруг, открывая дверь, задержался.

— Значит, посоветовались с общественностью? И правильно сделали! Хорошая картина!

Сказал и ушел. Результат известен. Фильму и его создателям была присуждена Сталинская премия.

Так мне рассказывал про эту трагикомическую сцену Пудовкин со слов Большакова. Потом эта история стала почти расхожей, она излагалась в самых разных вариантах.

В начале 50-х, уже после смерти Сталина, Всеволод Илларионович в пору хрущевской оттепели поставил свой последний фильм «Возвращение Василия Бортникова» по роману модной в то время писательницы Галины Николаевой, поднятой на щит партийной критикой. В основе романа лежала история фронтовика, считавшегося пропавшим на войне. Но когда он возвращается в родную деревню к семье, то находит в своем доме совсем не то, что ждал. Любимая жена, посчитав его погибшим, вышла замуж за другого человека, тоже израненного фронтовика. Вот такой драматический треугольник.

В эту нехитрую, но достаточно типичную для тех лет историю Пудовкин снова вложил свой режиссерский темперамент и мастерское умение работать с актерами. Опять всех покорила взрывчатая сила дарования С.Лукьянова, а оператор С.Урусевский с удивительным настроением снял среднерусскую природу. Но сценарий унаследовал, к сожалению, некую заданность, публицистичность романа, что не дало возможности В.Пудовкину психологически более тонко прописать драматические взаимоотношения героев фильма, хотя работа эта была вполне достойной.

К моменту окончания работы над картиной в Госкино (а точнее, Главке кино в системе Минкультуры) многие начальники сталинских времен уже поменялись, но стиль отношения к творцам оставался прежним — хамски безапелляционным, бездоказательным, директивным. Я сидел рядом с Всеволодом Илларионовичем на том заседании коллегии главка, где обсуждали «Василия Бортникова». Обсуждение это было спровоцировано автором романа Г.Николаевой, весьма амбициозной и резкой дамой, чьи произведения высоко ценила власть, отчего у писательницы явно кружилась голова. С Пудовкиным у нее с самого начала сложились конфликтные отношения, фильм ей, как это часто бывает с авторами, чем-то не понравился, и она нажаловалась в ЦК. Киноначальству теперь надлежало как-то отреагировать на критику.

Первым выступил один из новых руководителей главка. Фамилию его, увы, я запамятовал, но его критические «аргументы» до сих пор звучат у меня в ушах.

— Товарищ Пудовкин, — назидательно, будто школьнику, говорил он, — причина вашей творческой неудачи в том, что вы не только плохо знаете современную жизнь деревни, но и слабо умеете монтировать кино. Монтаж у вас какой-то неоправданно сумбурный...

Слушать это было невыносимо даже мне, что уж говорить о бедном Пудовкине, которого весь мир признал непревзойденным мастером киномонтажа.

Всеволод Илларионович низко опустил голову от унижения, потом заерзал на стуле, тихо заохал: «Боже, что он несет? Да я убью его!» Но все это говорилось так тихо, таким шепотом, что слышно было только мне. Нет, Пудовкин не был Джордано Бруно... Да и кто был им тогда?.. Вот и прикрывал этот мастер свою боль и обиду ерничеством.

Вскоре он умер. Внезапно, совершенно неожиданно. Он был еще не стар,

азартен, очень спортивен (отлично плавал, с упоением играл в теннис), любил приударить за молодками. Летом поехал отдохнуть на Черное море, оттуда — на Рижское взморье. Там его и настиг инфаркт. Казалось, баловень судьбы, избежавший садистских сталинских разносов, от каких не уберегли Эйзенштейн и Довженко. Умел вроде воспринимать все легко, излишне не драматизируя. Ан нет, не все так просто... Жизнь все же, значит, оставила на сердце невидимые зарубки...

Пришествие «царя Ивана»

Впервые я увидел Ивана Александровича Пырьева весной 1949 года, едва придя работать на «Мосфильм». В красивой фетровой шляпе, как ни странно, удиви-

Иван Пырьев

Иван Пырьев с Адой Войцик на съемках фильма «Партийный билет»

тельно шедшей к его простому мужицкому лицу, в элегантном заграничном плаще нараспашку он стремительно шагал, почти летел по студийному коридору, помахивая тростью с набалдашником, в которой не было никакой необходимости. Просто так, причуда. Впрочем, говорят, бывали случаи, когда он мог воспользоваться ею во гневе. Как, например, в Берлине, когда снимал большой документальный фильм «Мы за мир» о Всемирном фестивале молодежи, проходившем в столице ГДР.

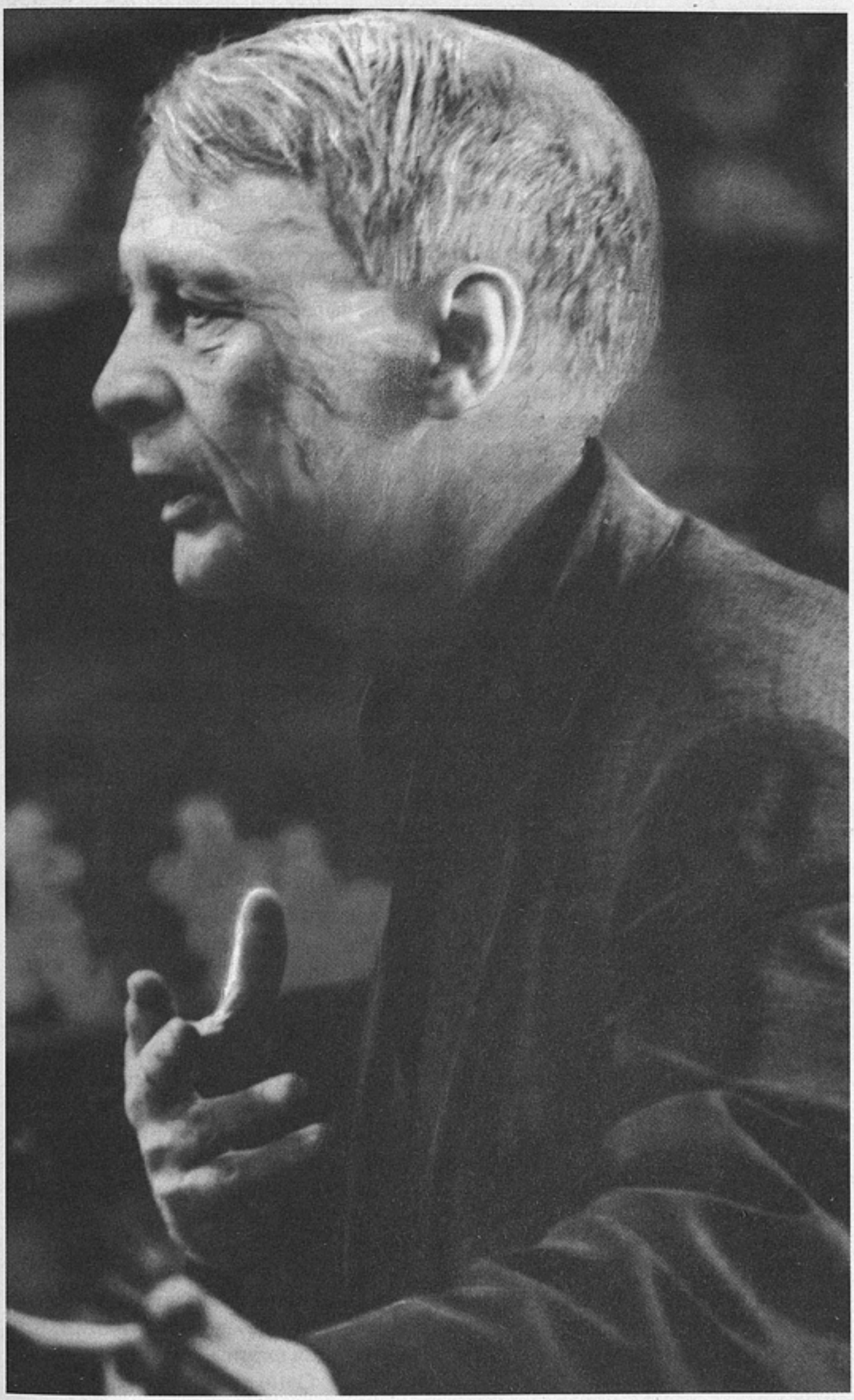
Ему там чем-то очень досадил переводчик-немец, и Иван Александрович, неслыханно разъярившись, ударил его при всех, возможно, именно этой тростью. Разразился дипломатический скандал, Пырьева вызвали в советское посольство, но он так и отказался извиниться перед переводчиком-«фрицем». Про такие натуры говорят: «Упрямство раньше него родилось». К тому же Пырьев был очень легко возбудим, эмоционален. И выступая, всегда очень заводился. Его ораторский дар был основан на импровизации. Он легко находил нужные слова, доводы, часто очень язвительные. Зная его напористый, задиристый нрав, начальство избегало с ним прямых столкновений. Тем более что он был защищен званием народного артиста СССР и несколькими Сталинскими премиями. И потом — его фильмы нравились не только народу, но и Самому.

Что особенно настораживало и смущало начальство, так это то, что с Пырьевым нельзя было, как это нередко практиковалось, полюбовно решить все проблемы за рюмкой коньяку или водки. У него была редкая для русского человека ненависть к алкоголю. Никогда, ни на одном приеме, ни в какой компании он не брал в рот и капли спиртного. Можно предположить, что он боялся повторить трагическую судьбу много пившего отца, погибшего в пьяной деревенской драке. Пырьев презирал всех алкоголиков, его возбуждало и пьянило только одно — чувство власти. И все ощущали в нем эту гипнотическую властную силу, опасались ее.

Многие за глаза звали Пырьева Иваном Грозным или царем Иваном. В съемочных группах картин, которые он ставил, авторитет его был непререкаем. Но одни считали его отцом родным и всё ему прощали, другие ненавидели, называя деспотом и садистом. Эта амплитуда оценок вполне соответствовала противоречивости пырьевского характера. Но, как все самородки, это была личность колоритнейшая. Простой крестьянский сын, не прошедший никаких университетов, кроме жизненных, он был щедро наделен от природы умом, талантом и творческой энергией. И хотя не мог сравниться по образованности с другими кинокорифеями — С.Эйзенштейном, Г.Козинцевым, Л.Трауберго м,

С.Юткевичем — он был целеустремленнее и деловитее их всех вместе взятых. И всегда первым шел на таран.

В начале 1955 года кому-то на самом верху, озаботившемуся судьбами советского кинематографа, после печального периода малокартинья неожиданно пришла в голову здравая мысль — поставить во главе ведущей студии «Мосфильм» не чиновника, не партийного варяга и даже не кинематографического администратора, а творца. Выбор на такую роль был совсем не велик, и он пал на И.А.Пырьева, с его неукротимой энергией и рабочей хваткой.



Иван Пырьев

Это предложение к тому же совпадало с его давней мечтой — построить «Большой Мосфильм».

Принимая бразды правления, Пырьев оговорил, что к титулу «директор» будет добавлено слово «генеральный», что тогда для директорского корпуса было новинкой, но психологически срабатывало почти безотказно. Все его обращения, ходатайства, просьбы, направляемые в разные ведомства и на предприятия, как правило, удовлетворялись, поскольку после слов «генеральный директор» стояло еще такое знакомое всем «народный артист СССР Ив. Пырьев».

В отличие от своих предшественников, Пырьев, придя на директорское место, не хотел ограничиться косметическим ремонтом и перестановкой мебели в кабинете, разными кадровыми заменами. Он имел ясный, продуманный план технического перевооружения студии, резкого увеличения ее производственных мощностей, выдвижения творческой молодежи всех специальностей. В осуществлении этого плана он был бесстрашен, не боялся ссориться с начальством, ибо не цеплялся за кресло. Но когда было надо, он умел быть большим дипломатом, мог очаровать собеседника, уговорить самого несговорчивого. Не давая своим проектам увязнуть в бюрократической карусели, он буквально атаковал ЦК, правительство, Госплан, отдельные министерства. Я знаю это не понаслышке, потому что по его поручениям мне часто приходилось корпеть над разными студийными обращениями в инстанции. И с непостижимой (конечно, для наших советских темпов) быстротой стали вырастать новые павильоны, административные корпуса с комфортными помещениями для съемочных групп, с новыми монтажными и гримерными, появилась новая тонстудия, а по соседству с «Мосфильмом» один за другим возводились жилые дома для работников студии. В производство запускалось все больше картин, многие из которых снимались уже молодыми режиссерами и операторами. Блестяще дебютировал фильмом «Сорок первый» Г.Чухрай, творчески опекаемый М.Роммом. Родился новый комедиограф Э.Рязанов, снявший «Карнавальную ночь» с новой кинозвездой Л.Гурченко. Изящной, безумно смешной короткометражкой «Секрет красоты» порадовал В.Ордынский, к сожалению, пренебрегший потом комедийным жанром. Пришли на студию А.Алов и В.Наумов, поставившие здесь картину «Ветер».

Уже одного перечня этих имен достаточно, чтобы понять, что Пырьев решительно взял курс на творческое омоложение студии.

Однажды он вызвал меня и в обычной для него безапелляционной манере сказал:

— Ты назначен заместителем главного редактора. Вопрос с главком уже согласован. Надо помочь Жозе Маневичу (И.М.Маневич — опытнейший киноредактор и преподаватель ВГИКа, умница, только что был утвержден в должности главного редактора «Мосфильма»). Бардак у вас в сценарном отделе полный. И почти все старики, живут представлениями прошлого века. Надо взять молодых ребят из ВГИКа. Словом, действуй.

Познакомившись с выпускниками сценарного факультета, я вскоре пригласил к нам редакторами Г.Грошева, А.Степанова, В.Карена, Л.Нехорошева — эти имена теперь хорошо знакомы всем мосфильмовцам.

Посвятив почти десять лет редактуре, я не могу не сказать несколько слов об этой нелегкой и малоблагодарной профессии, которая в условиях советской власти многих ломала, превращала просто в идеологических надсмотрщиков.

Был в коллегии главка такой редактор Антон Сегеди, перекочевавший сюда из Главреперткома, где, принимая или отклоняя новые пьесы, он отличался особым рвением. В кинематографе его постоянную мелочную придирчивость, демагогию ощутили на себе очень многие авторы. Его желчность, озлобленность, возможно, были вызваны еще и тем, что он был инвалидом, передвигавшимся с помощью костылей. Эпатируя творцов, однажды на семинаре в Болшево он с вызовом заявил: «Да, я верный пес партии. И горжусь этим!»

Хотя перестраховка неизбежно сопутствовала в те годы сдаче каждого сценария или готового фильма, цепными псами партии все же выступали немногие, хотя редакторы главка более рьяно выполняли цензорские функции, чем студийные, кровно связанные с процессом создания картин.

Впрочем, студийные редакторы были разные. Одни лишь пассивно выпол-

няли чисто редакторские функции (прочтение сценария, заключение, обсуждение материала фильма, его приемка и т.д.), другие активно входили в творческий процесс на всех этапах и могли действительно оказать консультативную помощь авторам и режиссерам. Лично я предпочитал работать с молодыми режиссерами и драматургами, которым мог быть полезен своими подсказками (тут мне помогала моя профессия сценариста), — с В.Тендряковым, М.Швейцером, А.Рыбаковым, В.Ордынским и другими. Ну что бы я мог подсказать А.Довженко, М.Ромму, Ю.Райзману? Быть у них редактором только для того, чтобы моя фамилия красовалась в титрах их картин? Правда, у нас в сценарном отделе были такие милые дамы-редакторы, которым подобное фиктивное участие в картинах мэтров очень импонировало.

Когда съемочные группы показывали дирекции материал картин, привезенный из киноэкспедиций или снятый в павильоне, все трепетали: что скажет Пырьев? Сидя позади всех в кресле, не выпуская сигарету из пальцев (он постоянно курил в зале, несмотря на все протесты пожарных), Иван Александрович пытливо вглядывался в экран. Все напряженно следили за его реакцией.

— Это что еще за профурсетка, что за саратовские страдания? — ядовито спрашивал он, увидев в эпизоде известную актрису, которая ему очень не понравилась. — Она что, сценарий не читала? — И, наклонившись ко мне, приказывал: — Немедленно готовь заключение... Все переснять! А не получится, пусть гонят эту... к чертовой матери!

Он не церемонился в выражениях. Если же материал ему нравился, он похохатывал от удовольствия, глаза за стеклами очков добрели.

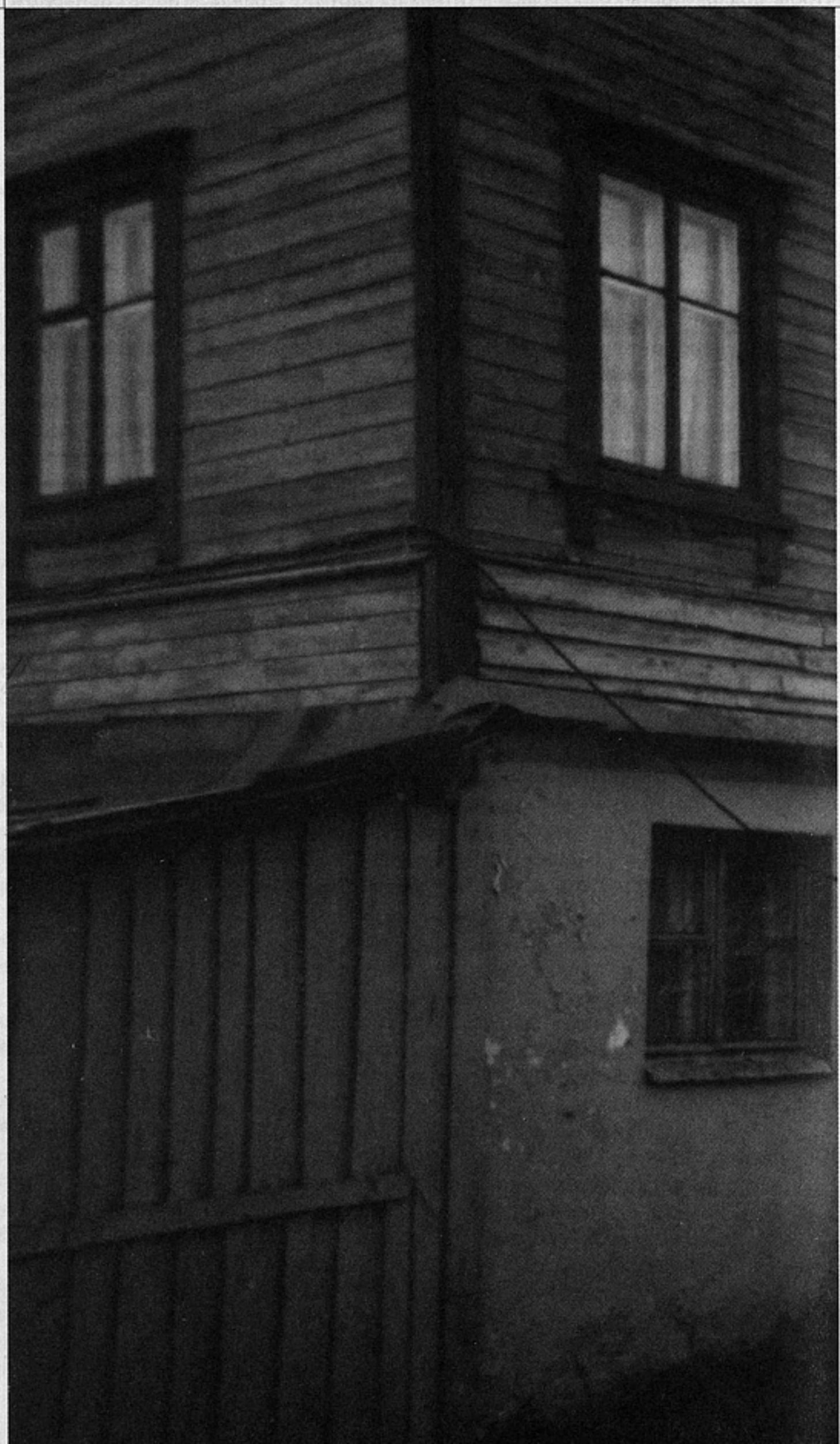
Нередко он ошибался, был очень субъективен в оценках, несправедлив. Но еще чаще «зрил в корень», давая не просто точные рекомендации, но порой придумывая сюжетные повороты, эпизоды...

Прекрасно зная, как партийные бонзы воспринимают любой сатирический выпад, даже намек на их чванливость, тупость и самодурство, он воспротивился тому, чтобы в роли директора Дома культуры в «Карнавальной ночи» Э.Рязанов снял талантливого характерного актера из Театра Советской Армии П.Константинова, который был очень хорош на пробах. Иван Александрович не хотел ставить молодого режиссера-дебютанта под удар. Пусть это выглядело компромиссом, но мудрый Пырьев рассуждал так:

— Тут Игорь Ильинский нужен. Он чем хорош? Начальство в нем себя не узнает, оно видит в нем просто клоуна, шута горохового, дурачка, еще со времен Бывалова в «Волге-Волге»... Увидит его вновь на экране и засмеется: «Давай, Игорь, давай!..»

И хотя «Карнавальная ночь» сегодня представляется совершенно безобидной картиной, в то время даже та скромная доза сатиры, которая была заключена в ней, могла повлечь за собой разнос и поправки, если бы вместо Ильинского на экране появился Константинов — с его типичной внешностью советского бюрократа. Можно сказать, что мудрость Пырьева спасла фильм...

Ч Т Е Н И Е



АЛЕКСАНДР РОГОЖКИН

Дом, или День поминовения

Захожу — на столе лежит Женя Швецова. В рубашке, на ногах почему-то только один ботинок. Стараюсь не смотреть на ее лицо — синее и страшное. Тело нестерпимо белое.

— Помоги обмыть... — баба Паша стаскивает с нее рубаху.

Тело уже задеревенело, руки у Швецовой не гнутся.

— Чего застыла? Обмыть надо, там же ее никто не приготовит! — Баба Паша суетится вокруг тела. — Неси воду да не забудь тряпицы чистые! Они у меня над плитой висят... И одежду ее, попроси сестру, чтобы не особо дорогую давала... все одно пропадет!

Я с облегчением покидаю кабинет врача.

Около номера, где жила Женя Швецова, стоит солдат.

— Мне нужно взять одежду... Обрядить покойную... — говорю я ему.

В коридоре пусто и тихо. В комнате Жени несколько человек ворошат ее вещи, ищут что-то...

— Не велено! — лениво говорит страж у дверей. — Еще следствие не закончено...

Я вижу, как один из тех, кто работает в номере, достает из-под матраца тетрадь.

— Стихи, дурочка, писала... — просматривает он листки. — О любви вроде...

— Делать им здесь больше нечего... — лениво отзывается кто-то из напарников. — Любви им здесь не хватало! Маловато было? Могли бы заехать, помочь...

Они громко смеются шутке.

Я иду к номеру сестры. Они одного роста, только Женя чуть шире в кости была.

— Тамара, там Женю готовят... — заглядываю я к ней в комнату. — Нужно платье и платок... Меня к ней в номер не пускают, а одежда срочно нужна...

— Конечно, конечно... — начинает она суетиться, перебирая нехитрый гардероб. — Ей это платье нравилось: Оно ее было, потом чуть мало стало, она мне отдала... Или лучше вот это? Ты как думаешь? — показывает она мне пестрое летнее платье. — Или яркое очень? И легкое... холодно будет? Платка нет в тон... Так, вот это! Это от мамы еще осталось, тут моль слегка подпортила, маленькая дырочка... Я сейчас быстро заштопаю. Или времени нет? Господи, конечно, времени нет! Вот еще чулки, совсем новые!..

— Куда ты чулки-то! — останавливаю я Тамару. — Еще серьги и часы дай! Снимут же все! В лучшем случае — в дерюжку завернут...

— Ой, а часов-то у меня нет! У Жени были, в комнате у зеркала лежат!.. — смотрит на меня Тамара.

Я забираю у нее одежду, сама выбираю, какая похуже, она ходит рядом, сетуя на то, что в комнату сестры не пускают, а так бы с часами Женечка была. Я стараюсь не слушать ее, уношу вещи...

В кабинете охранник Василий. Видно, помог бабе Паше обмыть Женю. Протягиваю одежду. Баба Паша придирчиво осматривает и отбирает ее.

— Хорошее платье, совсем неношеное... Чулки — лишнее. Попроси у девочек, Мышь, пудру и румяна... Надо бы ей лицо...

Окончание. Начало см.: 2001, № 9.

— Не суетись, Паша, — голос врача Арона Семеновича. Стоит на пороге и смотрит на тело Жени. — Еще вскрытие будет...

Прошел и склонился над ее лицом.

— Ох, глупая!..

Открывается дверь в кабинет, и вползают два санитара в грязных халатах.

— Эту, что ли, уносить?

— Кого же еще!? — орет Арон Семенович на них.

Потом открывает сейф и достает бутыль со спиртом, уносит ее, видно, начальство обсуждает нашу судьбу. Санитары неуклюже несут Женю к выходу.

Все выстроились в коридоре первого этажа.

— Внимание! — орет Лаур и добросовестно дует в боцманскую дудку.

Мы стоим в коридоре. Я кошусь в сторону Тамары Швецовой — она слегка покачивает головой, тупо смотрит на противоположную стенку коридора. Кажется, что-то напевает про себя...

— Так вот! Случилось, конечно, несчастье... — вышел перед строем старший политрук. — Беда. Но это наше, внутреннее! Никто больше об этом знать не должен! Сейчас идет следствие, и в его интересах всем нужно молчать! Всем понятно?! — В строю тихо. — Я еще раз повторяю — всем ясно?!

— Ясно... ясно... — испуганно прошелестело в коридоре.

— Увольнения в город отменяются! — сообщает Краскин. — Временно, конечно... — добавляет он, слыша недовольный гул в строю. — Сегодня работаем, как обычно. Первый автобус придет вечером... Швецова, зайди ко мне! — уже направляясь в свой кабинет, говорит он.

— Разойдись! — командует Захарчук.

Тамара сидит на кухне. Краскин освободил ее на сегодня. Она тупо покачивается на стуле и что-то мурлычет себе под нос. Работы у нас много, и даже баба Паша не находит времени, чтобы посидеть рядом с ней и посочувствовать ее горю.

— Ты бы, девонька, не убивалась, а лучше помоги пол протереть! — только и советует она. — В работе беду легче прожить...

— Да-да! — соглашается с ней Тамара, но остается сидеть на прежнем месте, глядя в угол кухни.

Печка в титане погасла — угольная пыль совершенно сырая. Мне приходится проникнуть в зал, где, кроме Пети и Женечки, никого нет, и взять несколько газет на растопку. Когда стала искать спички, то наткнулась на треугольник письма для Фоминой. Совсем про него забыла. Сворачиваю газеты жгутом — поверх угля сразу же занимается жаркое пламя.

— Ты что это делаешь?! — грозный голос Инги Лаур за моей спиной. — Ты что в печи жжешь?!

Отталкивает меня, руками выхватывает из огня обгорелые остатки газет, сбивает пламя, бережно расправляя листки...

— Печь потухла, — объясняю. — Вот, пришлось газетой растопить...

— Это провокация! — наступает на меня воспитатель, злость корежит ее лицо. — Это политическая акция!

— Никакая не акция... — терпеливо объясняю ей. — Моя задача, чтобы было тепло и горячая вода для клиентов.

Стою в кабинете Краскина. Он сидит за столом, перед ним горелые листки газеты. Работает радиоточка, передают сводку, старший политрук делит свое внимание между нашим разговором и сообщениями с фронтов. Лаур торжественно распрямляет газету, показывая, что я жгла в печи — портрет, точнее, остатки портрета нашего вождя и главнокомандующего. Господи, этого еще не хватало!

— Я не заметила... — робко бормочу я. — Даже не смотрела на газету... Титан погас в ванной, хотела быстрее растопить...

— Иди, Изразцова! — раздраженно указывает на дверь Краскин.

Я выползаю из кабинета. Прислушиваюсь к их разговору.

— Я давно за ней наблюдаю. Это не первый случай! Наглая девка... Ворует! Ленивая! — перечисляет мои недостатки Лаур. — Ругается со всеми! На рынке спекулирует! Грязнуля!

Вот уж нет! Я каждую неделю хожу в баню и стираю белье регулярно. А эта уже какой год ходит в одной и той же гимнастерке.

— Надо меры принимать... — заключает Лаур.

— Какие? — интересуется политрук. — Где мы замену найдем? Язык их она знает? Сознательности, конечно, в ней не хватает, зато регулярно сообщает, что тут происходит...

Говорит все это он не очень убедительно, да мне и неинтересно, стало как-то сразу безразлично. Выгонят — уйду, не расплачусь!

Дверь из номера Фоминой открылась — вышел «союзник», ловко насвистывая какую-то мелодию, пошел к выходу. Пользуясь случаем, проскользнула к Валентине.

— Письмо... от твоего подводника, — протянула ей треугольник.

Фомина лежит на кровати одетая, по обыкновению своему курит. Берет письмо и начинает читать. Улыбается.

— Глупый!.. — вырвалось из нее.

Посмотрела на меня.

— Не волнуйся, я не читала... — успокаиваю ее. — Ответ будет? Он просил тебя написать ему...

— Потом... — она отворачивается от меня, продолжая изучать послание.

Я тихо ухожу из ее номера — работы впереди много.

Автобус с шумными «союзниками» покидает наш двор. Я помогаю Василию натаскать воды в титан. До приезда очередной партии остается не так много времени, а воды в колонке почти не осталось.

Во двор въехал легковой автомобиль. Егор Николаевич склонился к окошечку, проверяя документы. Выпрямился и отдал честь. Из машины выходят двое, легким шагом взлетают на крыльцо...

— Кого черти несут? — интересуется Василий.

— Изразцова, к товарищу старшему политруку! — показалась в световом проеме распахнутых дверей Лаур.

Голос радостный и торжествующий.

Лампа в кабинете повернута в мою сторону. Кто сидит за столом Краскина, я не вижу, только иногда мелькает металлический отблеск от оправы очков. Хороший габардиновый костюм.

— Оставьте нас, пожалуйста... — тихий убаюкивающий голос.

Лаур и политрук тихо закрывают за собой дверь.

— Меня зовут Вениамин Борисович, — вежливо представляется мой невидимый собеседник. — Я задам вам, Изразцова, несколько вопросов, а вы уж постарайтесь наиболее точно ответить на них...

Голос у него ровный и убаюкивающий. Я киваю головой — конечно, постараюсь...

— Вот вы в своем отчете сообщаете, что один из офицеров английского эсминца «Эклипс» выглядел странно. Непохожим на других... Чем же он таким особенным вам показался? — интересуется Вениамин Борисович. Название эсминца он произносит на хорошем английском.

— Ну, не то чтобы странным... — стараюсь я вспомнить, что писала в полусонном состоянии. — Просто, лицо у него было свое...

— Что значит — «свое»?

— Трудно сказать... Выделялся среди «союзников». Был сам по себе... — пытаюсь я передать свои ощущения.

— Не был похож на остальных? — уточняет.

Зашуршал листами бумаги.

— На нашего офицера походил?

— В американской куртке был... — говорю я. — И фуражка их, вся в соли. Такие только у тех бывают, кто на мостике открытом служит...

— Ну, куртки американские и наши носят... — ровненько заявляет Вениамин Борисович. — На нашего, значит, походил? Не «сашовец»? — он произносит США по-довоенному — САШ.

— Я это не говорила. Было темно, на улице я его не разглядела толком, а в Доме мне запрещают за ними наблюдать... — быстро говорю я.

— Хорошо... Значит, пошел он с Фоминой...

— Я этого не знаю, я же говорила вам, что нам запрещают смотреть, кто с кем уединился... — повторяю я.

— Ну да... вы это уже говорили! — притворно охает он. — Но все же он был с Фоминой...

— Вот вы и спросите ее.

Он молчит, чувствую — смотрит на меня. Изучает и анализирует.

— Спасибо за совет, спросим, — наконец вежливо соглашается с моим предложением Вениамин Борисович. — Молодые! Им впечатлений подавай, желательно новых. Независимые стали... Испортила война наш народ. Ты как считаешь?

— Наверное... Я не знаю, сижу здесь месяцами, кроме стен этих ничего и не вижу... — робко соглашаюсь я с его утверждением.

— Ладно! Погулял и погулял. Молодец залетный. От нас не убудет! — впервые в его голосе слышны иные нотки. — А вот... Устинова Юлия Викторовна, как тут себя чувствует?

— Вроде ничего... — говорю. — Не жалуется...

— Не жалуется! — восклицает Вениамин Борисович. — Ах, как мило с их стороны! Стойко, значит, тяготы и лишения переносит?..

В кабинет, мягко поскрипывая сапогами, входит второй, кто приехал на машине. Положил перед Вениамином Борисовичем листки бумаги. Что-то шепчет... Я слышу только: «... шотландец... из Абердина...»

— Шотландец? — вздыхает мой офицер. — Он что, в кителе с ней в постели лежал?.. Ведь говорили, что в наших флотских портках был? Ладно, потом... — внимательно смотрит на меня. Я, кажется, о штанах, которые меня поразили, ничего не писала.

Подождал, пока напарник покинул комнату.

— Ну-с, вернемся к нашим баранам... Так сколь часто Устинову привозят офицеры НКВД? И встречают?

— Насчет встреч не знаю, а привозят почти каждый раз, — я рада, что разговор перешел на другую тему.

— Вы, Изразцова, пожалуйста, напишите про все это. На каких машинах, с какими номерами...

— У них номера каждый раз новые, не упомнить... — перебиваю я его. — Я теперь буду записывать...

— Вот и славненько! Значит, про то, как она выглядела, машина, естественно. Сколько людей сопровождало, провожало вышеупомянутую Устинову. Как выглядели. Все опишите... — тонкая бледная рука протянула мне несколько листков бумаги. Пододвинула чернильницу и перо. Я сажусь к столу и начинаю описывать жизнь Юлии Устиновой в нашем Доме.

Вениамин Борисович вздрагивает от звука боцманской дудки, даже папироску роняет на стол.

— Это наша воспитатель... товарищ Лаур сигнал подает — новые приезжают... — объясняю я странные сигналы.

— Оригинально, — кряхтит он, поднимает папироску и достает коробок спичек.

— Устинова с кем-нибудь дружит здесь? Поддерживает близкие отношения? — закуривает Вениамин Борисович. Пламя от спички на мгновение высвечивает тонкое моложавое лицо.

— Я не замечала... Особняком держится... — отвечаю. — К ней никто и не пристает, боятся ее покровителей...

— Да-да! — быстро соглашается он. — Боятся...

С первого этажа доносится гул голосов и шум — привезли очередную группу «союзников».

— Всегда так шумят? — интересуется Вениамин Борисович.

— Часто, — я продолжаю писать. — Мне в печах нужно тепло поддерживать... — заявляю я ему.

— Хорошее дело. Ты не волнуйся — этим уже занимаются... — успокаивает он меня.

Василию пришлось вместо меня поддерживать огонь в печках. Я начинаю помогать ему. Он слишком много кладет угля, мне приходится идти на улицу к сараю за новым. Автобуса с «союзниками» уже нет. Легковой автомобиль стоит на месте. Около него курит шофер. Провожает меня заинтересованным взглядом.

— Таких мелких тоже в работе держат? — интересуется он.

— А то! Всякие требуются! — отвечаю.

Водитель зло сплевывает в сторону, что-то бормочет себе под нос, видно, ругается...

Еще на улице слышу трель боцманской дудки.

В дверях сталкиваюсь с нашими визитерами — ведут с собой одетую Юлию Устинову.

— Позвонить мне можно? — спрашивает она.

— Потом, милая, потом! — весело заявляет Вениамин Борисович. — Спешим. Приедем, и звоните хоть весь вечер...

Я пропускаю их мимо себя. Садятся в машину. Молодой заботливо придерживает дверцу автомобиля, пока Юлия усаживается на заднее сиденье. Воплощение вежливости. Машина неспешно покидает двор Дома.

Я сижу в помещении охранников и чищу револьвер Егора Николаевича. На буржуйке в котелке варятся окурки, иногда я посматриваю, как на поверхность всплывают крошки табака. В Доме из-за едкого запаха мне запрещают заниматься этим, в спертом уюте комнаты охраны эти пары́ как родные. Василий заваривает ягоды шиповника в большой кружке. Рядом примостился худой мужик в телогрейке, из-под кургузой ушанки выбиваются свалявшиеся седые космы. Он прихлебывает чай, после каждого мелкого глотка заявляет:

— А так ничего, жить можно...

— Конечно, — соглашается с гостем Егор Николаевич. — Ты на нас не смотри — дуй чаек, он полезный...

— А так ничего, жить можно...

Тусклые глаза смотрят мимо нас в одну ему ведомую даль.

Я вспоминаю о кусочке сахара, который остался от офицерского клуба. Он уже маленький и обглоданный, но я достаю его и кладу в общий стол. Там уже лежат три тонких кусочка подсохшего хлеба.

— Ты сама уж ешь! — отодвигает Егор Николаевич сахар ко мне. — Мы и так...

Я пододвигаю сахар к гостю.

— Жить можно...

Он даже не смотрит на мой щедрый дар.

Я быстро собираю револьвер. На улице яркий солнечный день. Через грязноватые стекла проникают лучи, в которых мило, по-домашнему висит пыль. Иногда только покой мельчайших частиц нарушают клубы табачного дыма, но и они очень красиво и неторопливо капризно растекаются в световых потоках.

Вижу, как на крыльцо выходит Фомина, оглядывает двор. Я выхожу на улицу, она замечает меня, чуть не рванулась навстречу. Я нарочито медленно иду к ней. На ходу неумело забираю плотный треугольник послания.

— Сегодня можешь передать? — спрашивает она.

Я киваю головой, прохожу в наш пропахший странным запахом Дом. На кухне застаю бабу Пашу, гремит посудой у плиты.

— Кто бы мог подумать?! — возмущается Кошак. Сидит за столом и уминает порцию перловой каши. — Устинова — шпион!..

Остальные молчат. Я беру свою тарелку, присаживаюсь на свободное место.

— Глупость! — отзывается только Женя Цай. — Чего у нас шпионить? Сообщать, как с «союзниками» простыни мнем?

— За ни за что не арестовывают! Значит, было за что взять! — уверена в правоте свершившегося Кошак.

Я смотрю на Тамару Швецову, она вяло и без интереса ковыряется в своей тарелке. Потом вдруг начинает перекладывать кашу из своей тарелки другим.

— Ты чего делаешь? — удивляется Вика Оленева. — С катушек сползаешь?

— Отстань от нее! — говорит Цай.

Продолжаем есть, стараясь не смотреть в сторону Швецовой.

Мы бодро шагаем с Фоминой по весенней улице. Светит тусклое и не очень теплое солнце, но все равно хорошо. Идем молодые и красивые, я замечаю, что на нас смотрят встречные мужчины. Точнее, смотрят, конечно, на Валентину, но часть ее славы достается и мне. На мне новый платок, пусть ватник и старый, но ничего другого нет, зато белье на мне кружевное. Я надела пояс с многочисленными резинками и замочками, поддерживающими кружевные чулки. Они видны из-под юбки, которую я старалась подтянуть как можно выше. Лифчик оказался несколько великоват, я хотела затолкнуть в чашечки тряпок, но потом от-

казалась от затеи — все равно под ватником не видно. Облачиться в эту сложную конструкцию мне помогла Света Еремина, сама бы я промучилась бог знает сколько, осваивая премудрости застежек и резинок. Я стояла перед зеркалом в ее номере и рассматривала какое-то тонкое существо с бледной кожей, упакованное в темное кружевное белье. Особенно хороша была комбинация. «Как в парижском борделе!» — хихикнула Света, но я чувствовала, что ей немного завидно. Конечно, на улице в чулках было прохладно, но лучше потерпеть...

Нас с Фоминой уже ждали. Открытый «виллис», на каких моряки любили форсить, раскатывая на предельной скорости по нашим дорогам, стоял у памятника Сталину. Рядом на площади располагались зенитные орудия, на крышах пулеметные счетверенные установки. Расчеты зенитных орудий грелись на солнце. Зенитки американские 90-*мм*, снаряды тяжелые, и потому обслуга из женщин кряжистых и сильных. Нас они встретили молчанием, только одна из наиболее резвых девиц пронзительно засвистела. Что-то крикнула Качалову и второму моряку. Шура протянул Фоминой букетик желтых цветочков.

— Рачков Виктор, — представил он своего товарища.

То был старшина, на шинели самодельные погоны из сукна, лычки вырезаны из тонкой латуни, сверкали на солнце до боли в глазах. Рачков посмотрел на меня, потом на Валентину, снова на меня. Уже печально на Качалова.

— Поехали в сопки? — предложил капитан третьего ранга.

— Там холодно и снег... — попыталась образумить его я.

— Поехали! — согласилась Фомина.

Дорога была пустынная — днем редко кто передвигался, опасаясь авиации. Снег держался только в низинах и на северных склонах. За рулем сидел Рачков в кожаной защитной маске на лице, я мерзла рядом, как могла закрываясь от ледяного ветра. Качалов и Фомина разместились на заднем сиденье. Дорога причудливо огибала сопки, стелясь вдоль их подножия. Кое-где остовы обгоревших машин, куски покореженного металла. Я покосилась на водителя, через щели в маске видны только сосредоточенные глаза — все внимание на дорогу, наверное, не так часто приходится сидеть за рулем. Молодой, лет восемнадцати-девятнадцати...

Расположились на южной стороне одной из сопок. Снега не было. Мы с Виктором связали вместе несколько стелящихся упругим лапником по земле сосенок, набросили плащ-палатку — получилось удобное сиденье. Валентина быстро разожгла костерок, как-то по-особенному — без дыма. Над огнем прогрела ломти хлеба. С тушенкой очень вкусно. Рачков достал бутылку водки, ловко ладонью выбил пробку, посмотрел на командира и на меня.

— Я еще маленькая, мне нельзя, — говорю я.

Ем теплый хлеб и наслаждаюсь природой. Сопки зеленовато-серые, дымчатые. Дальние — голубого цвета. Языки последнего снега украшают склоны, он иногда держится до июня...

— Чтоб число погружений равнялось числу подъема, — произносит традиционный тост Качалов.

Они выпивают, Рачков быстро тянется за закуской и замирает, растерянно глядя на остальных. Те с не меньшим удивлением взирают на него. Он берет бутылку и нюхает.

— Вода... — растерянно объявляет он. — Обманули.

Фомина начинает смеяться первая, затем Качалов и Виктор. Я не смеюсь — водка стоит довольно много, покупая ее, нужно всегда сначала пробовать...

— Какое у тебя лицо было! — продолжая хохотать, показывает на Рачкова Фомина. — Сморщился, закусить собрался!..

— А у самой-то! — веселится старшина.

Он идет к машине, копошится в вещах и приносит флягу.

— Это наше, проверенное... — разливает по кружкам.

— Я пойду погуляю, — говорю я. Беру с собой бутерброд и отхожу в сторону. Им сейчас не до меня.

Рачков, наверное, ожидал, что Валентина приведет с собой взрослую подругу для него, а пришла я — никому не нужный и ни на что не способный подросток. Праздник испортила.

Осенью здесь такое количество грибов, что можно набрать за пару дней на всю зиму. В прошлом году было много работы и вырваться на сопки мне не удалось. Я сажусь на корточки и провожу рукой по мягкому стланику, он теплый от

солнца, но когда приподнимаешь его — под ним спрессованный до льда снег... С места нашего пикника раздаются выстрелы — я несусь сломя голову на звуки, но оказывается, что просто уже выпили и мужчины демонстрируют свою удаль — стреляют из пистолета по пустым консервным банкам. Качалов стреляет неплохо.

— Хочешь? — смотрит на меня.

Кобура висит у него на длинном ремешке почти у колена — по моде моряков-катерников. Это не по уставу, но офицеры почти всегда нарушают правила, нося стеки или специально сплющивая кокарды.

Я беру у него тяжелый «ТТ». Ствол теплый после выстрелов и приятно пахнет металлом и горелой оружейной смазкой. Рачков шагах в пятнадцати ставит три покореженные банки. Я прицеливаюсь, приходится держать пистолет двумя руками. С трудом надавливаю на курок — выстрел! Банки остаются на месте...

— Чуть ниже бери! — советует Фомина после второго неудачного выстрела. — И плавнее на курок дави...

Я протягиваю ей пистолет.

— Если такая умная, покажи, как надо!

Она берет «ТТ», проверяет обойму. Отходит еще шагов на пять дальше. Прицелилась быстро, три выстрела, как мне показалось, слились в один — на камне не было ни одной банки, только звук от одной катившейся по склону остался...

— Класс! — высказал общее мнение Рачков. — Покажи еще?

— Патроны жалко на ерунду тратить... — Фомина, кажется, была недовольна, что пришлось стрелять.

Отошла в сторону, закурила. Над нашим местечком повисло какое-то неуклюжее мрачное настроение. Рачков потоптался рядом с Качаловым, подошел ко мне.

— Пошли, погуляем?..

— Я только что пришла... — начала было я, но, заметив его взгляд в сторону Качалова, поняла и пошла по каменистой тропке, что огибала нашу сопку...

— Ты не обижайся! — идет следом за мной Рачков. — Пусть командир с ней... одни останутся. Ты еще маленькая, тебе много не понять.

«Маленькая! — хочется мне ответить ему. — Посмотрел бы ты на все то, что мне приходится видеть почти каждый день!» Но я молчу. Чего зря день портить, да и работа в Доме приучила меня не раскрываться перед первым встречным.

— У Вали, что, постарше подруг нет? — Виктор дышит тяжело, не привык долго ходить по земле подводник.

— Есть, и много... — отвечаю. Так и знала, что у него только это на уме. — Только они все заняты, да и не любят они такие вылазки, к комфорту привыкли! — отвечаю ему.

— Ты не обижайся... я просто поговорить хотел... — он остановился, смотрит на меня.

— Со мной, значит, и поговорить нельзя нормально? — заключаю я. — Ты кем служишь?

— Гидроакустик... слушаю, что под водой происходит... — начинает объяснять он.

— Знаю, не маленькая! — обрываю я его разъяснения.

Идем дальше по тропе. Он молча сопит за моей спиной. Сам виноват, я не предлагала прогулки по сопкам. Это только со стороны кажется, что они низкие, а поднимешься хотя бы на одну, ног не чувствуешь — все гудит и ноет!

— Китов слышал? Как они говорят между собой? — спрашиваю я, чтобы хоть как-то нарушить затянувшееся молчание.

— Тихо!.. — Виктор прислушивается.

Я тоже замерла, но, кроме ветра и шелеста стланика, ничего не ощущаю.

— Вот опять... — снова что-то услышал он.

Устремляется по склону наверх, я стараюсь не отставать от него. Подходя к краю склона, сама начинаю различать какие-то звуки, как будто кто-то командует парадом... Слух у Рачкова на самом деле изумительный.

Со склона сопки открывается вид на замкнутую котловину. Поверхность ее ровная, вытоптанная множеством ног. Маленькое деревянное строение барака у самого склона, множество землянок, которые можно заметить только по дымоотводам. В центре огромной площадки темное каре из людей в темных шинелях. Матросы. Я только потом начинаю понимать, что все они очень молоды, наверное, учебный батальон или полк. В центре стоят три офицера, один что-то громко читает по бумажке. Ветер доносит непонятные обрывки слов. Чуть в стороне,

ближе к склону, где каре разорвано, стоит шеренга моряков с винтовками, перед ними два человека в темных бушлатах. Над каре висит облачко испарений от дыхания. Офицер прокричал последние слова... «Родина... Сталин...» — послышалось мне. Складывает лист. От шеренги людей с винтовками отходит один без оружия, снимает с двоих бушлаты. Возвращается к шеренге. Бушлаты отбрасывает в сторону. Двое остаются стоять в одних бязевых рубахах. Резкая команда — винтовки вскинули к плечам. Взмах рукой — залп! Двое нелепо подпрыгнули и падают. Каре молчаливо взирает, как один из них с трудом поднимается и садится на землю, держась за плечо рукой. Мне кажется, что я вижу, как на белой рубахе расплывается красное пятно. Тот, кто снимал с них бушлаты, нелепо поднимая ноги, подбегает и стреляет в сидящего из нагана. Тот падает. Еще два выстрела...

— Что это? — тихо спрашивает Рачков.

Я удивляюсь его вопросу. Что, они там на войне совсем ничего не знают и не понимают?

— Дезертиры или еще какую провинность допустили... — объясняю я.

Провинность может быть совсем обыденной — в самоволку ушли или на посту заснули...

— Ты слышал, что офицер зачитывал перед строем? — спрашиваю.

Смотрю на котловину. Команда, и каре медленно расползается на отдельные части, все молчаливо расходятся.

— ...Нет... — после паузы отвечает он.

Уверена, что слышал, но говорить не хочет. Да мне и не нужно знать, *за что* их...

Застаем Качалова и Валентину уже у машины. Наш временный лагерь свернут. Брезент и прочие вещи уже в «виллисе». Только сейчас замечаю, что солнце зашло за сопку, стало прохладно.

Мы залезаем в машину.

— Что-нибудь случилось? — спрашивает у Рачкова Качалов.

— Ничего... — украдкой покосился на меня. — Погуляли.

Заводит двигатель, мы медленно едем домой...

«Виллис» заезжает во двор в двух кварталах от нашего Дома. Я выхожу из машины.

— Спасибо за прекрасно проведенное время!.. — благодарю я, только что книксен не делаю.

Рачков, оставаясь сидеть за рулем, молча кивнул. Валентина и Качалов отошли в сторону. Я, чтобы не мешать им, выхожу на узкую грязную улочку. Замечаю, как Валентина целует его и быстро идет ко мне. Мы торопимся к Дому, скоро начинается работа.

— Он не приставал к тебе? — спрашивает Валентина. — Вы какие-то странные пришли с прогулки.

— Нет, не приставал! — успокаиваю я ее.

Если бы начал приставать, я бы не очень сопротивлялась... Белье кружевное зря весь день проносила, теперь от холода все тело онемело.

— Поторопись, Мышь! — встречает нас на воротах Егор Николаевич. — Завтра эсминец уходит — сегодня работы много будет!..

Я покосилась на Фомину. Кажется, для нее это не новость.

Во дворе встречаю бухгалтера Эмму Васильевну.

— Добрый день, Маша, — говорит она и проплывает мимо.

Замечаю двух новеньких, сидят на скамейке перед входом в Дом. Все правильно — две комнаты освободились, двух человек прислали... Одна из новеньких мне кажется знакомой, да и она странно и приятельски смотрит на меня. Времени у меня остается мало, работы впереди... даже думать об этом страшно!

— Мышь! Не спать! — орет на меня Захарчук.

Интересно, он когда-нибудь был трезвым? Комендант заходит в кабинет врача — любит сам посмотреть на новый призыв. Я бегом несусь по коридору, чтобы успеть переодеться и топить печи. Замечаю, что полы чистые, даже местами еще влажные, кто-то протер их...

— Баба Паша, спасибо! — на бегу заглядываю на кухню. — Спасибо, что прибрала...

— Это ты Тамару благодари! Она постаралась... — отвечает старушка.

Швецова сидит на своем месте в привычной позе.

— Спасибо...

Она даже не смотрит в мою сторону.

Я вношу два ведра с углем. Он мелкий и мокрый, горит плохо, зато долго. У кабинета врача толпятся наши, среди них замечаю одну из новеньких, ту, которая показалась мне знакомой. Проходит строгая Лаур с папиросой в зубах. Стараюсь не встречаться с ней, несу дрова на второй этаж.

— Мышь! — показался из своего кабинета Краскин, жестом предлагая мне зайти к нему.

Работает радио, опять исполняют классическую музыку.

— Ну, как она тебе? — садится за свой стол.

— Нормально... гуляли весь день, ничего крамольного не высказывала... — отвечаю я. — Поведение вполне нашему времени соответствует.

Честными глазами смотрю на политрука.

— Что у тебя за речь? — вздыхает он и машинально трогает рукой повязку на рассеченной брови. — Ни с кем не встречалась?

— Я же с ней весь день провела! Ни на шаг не отпускала! — голосом, не допускающим ни малейшего сомнения, заявляю я.

— Иди работай, — вздыхает Андрей Иванович и, достав книгу, изъятую у Фоминой, кладет передо мной. — Передай ей...

«Союзников» привозят на автобусе и легковом автомобиле. Опять офицеры прибыли. Два человека, один уже был у нас в первое посещение, когда привезли с собой Качалова. Они первыми поднимаются к входу в Дом.

Я сижу на кухне и обедаю в одиночестве. Баба Паша заботливо разогрела мне еду, которую я не успела съесть вместе со всеми. Иду проверять печи, подбрасываю кое-где поленья.

«Союзники» начинают подтягиваться вниз, в зал. Петя и Женечка исполняют для них спокойную мелодию. Я не прислушиваюсь к тому, о чем они говорят. Судя по смеху, обсуждают своих партнерш.

— Мышь, к товарищу Краскину! — появляется в проеме дверей Инга Лаур. — Бегом!

С политруком мы проходим по коридору. Он останавливается напротив дверей в номер Фоминой. Решил было открыть дверь, но в последний момент передумал — осторожно постучал в тонкую филенку. Валентина открывает дверь, я замечаю в ее номере английского офицера, того, что привозил Качалова. Он смотрит на нас и быстро говорит...

— Он хочет остаться с ней на все время... — перевожу я Краскину. — Ему понравилось с ней.

— Черт с ним! — легко соглашается политрук. — Желаю приятно провести время. Переведи!

Не слушая, уходит.

— Тебе книгу вернули... Она у меня, — говорю я Фоминой.

Офицер сидит на кровати, улыбается мне.

— Уголь принеси, я сама протоплю... — просит меня Валя.

— Ужин могу принести, — предлагаю я.

— Не надо... Это Энтони, он товарищ Саши... — представляет она молоденького офицера. — Это Маша, моя подруга...

— Очень приятно! — с легким акцентом говорит он.

Встал, склонил голову. Странно, где он выучился русскому?

Фомина дает мне шоколад и пачку галет. Я ухожу, оставляя их в комнате.

Протираю пол после «союзников». Наши медленно проходят на кухню — ужин. Я тороплюсь, стараясь успеть тоже поесть. Когда прихожу на кухню, Лаур представляет новеньких — Вика Иванова и Маша Воскова. Я сразу вспомнила — Вика уже была в нашем Доме еще осенью. Пробыла недолго, подхватила *сквернную* болезнь, и ее увезли лечиться, теперь вновь у нас — наверное, вылечили. Вторая новенькая — Маша Воскова — обычная девица, я смотрю на ее красные крупные руки в многочисленных порезах, вероятно, с рыборазделочной базы. Оттуда многие попадают в наш Дом, на базу набирают работниц со всего края, хотя работа и

трудная, но многие идут с радостью, это не то что надрывать пупок и зарабатывать грыжу на лесоповале.

— Добавки можно? — протягивает бабе Паше тарелку Вика.

— Ты еще на добавку не заработала! — нарушает общее молчание Кошак. — Первый день здесь, а уже права качаешь!

— Я «здесь» не первый день! Ты, сука драная, молчи! — не глядя на Кошака, заявляет Иванова. — Давай, старая, добавку...

Этого у нас просить не принято, если кто-то сам, добровольно не отказывается от ужина.

— Чего уставились? — усмехается Вика. — Одна порцайка сегодня лишняя — эта, у которой офицер остался, не будет ужинать...

— У нас принято разыгрывать лишнюю, — поясняет правила нашего Дома Женя Цай.

— Детский садик, а не бордель! — оглядывает всех Вика. — Вы, значит, и считалочки помните?..

— Не надо ссориться, милые дамы! — пытается успокоить их Петя. — Если возникла такая нужда, я могу уступить часть моей порции...

Баба Паша уже наполнила тарелку горячей кашей, Вика ловко забирает у нее тарелку, откидывает часть в свою, остальное ставит на стол.

— Это можете разыгрывать...

Начинает есть, весело смотрит на злое лицо Кошака.

— Не качай в себя — лопнешь!

Неожиданно Катя Иванова хватает Вику за волосы и резко дергает вниз, лицо оказывается в тарелке с кашей. Каша еще горячая, Кошак ловко водит голову Вики, тарелка противно елозит по столу.

— Вкусно?! Ну как, вкусно?! — сквозь зубы цедит Кошак.

Вике наконец удается вырваться, она зло отплевывается кашей, снимает часть с лица и спокойно заталкивает в рот. Смотрит на Кошака, та уже сидит на своем месте.

— Если хочешь с нами нормально жить, изволь подчиняться общим правилам! Понятно? — говорит она новенькой.

Вика кивает — понятно. Продолжает чистить свое лицо от каши. Я даже не успеваю заметить, как она хватает свою тарелку и швыряет ее в лицо Кошака. Тяжелая фаянсовая тарелка попадает точно по рту Кати Ивановой, она закрывается руками, через которые тут же начинает сочиться кровь. Кошак стонет, затем бросается на Вику, они валятся на пол. Женя Цай и Оленева начинают их разнимать, но создают еще больший беспорядок — по полу кухни катается клубок из женских орущих тел.

— Прекратить! — орет Петя. — Вы же женщины!

Его стул задевают, он сам чуть не оказывается среди дерущихся. Аккордеонистка Женечка успевает подхватить его и оттащить к стене. Возятся на полу почти все. Света Еремина и я сидим в сторонке и наблюдаем — из кучи тел слышны визг и стоны. Баба Паша что-то говорит им, но ее слова тонут в общем шуме, старушка нелепо машет полотенцем, но это не успокаивает девиц. Дуры, решила я, сейчас покалечат друг дружку, их тут же из Дома выбросят, новых наберут. Вбегает комендант Захарчук, быстро оценивает обстановку, хватает с тумбочки у входа бачок с холодной водой и выливает его на дерущихся.

— Встать! Смирно! — орет он. — На первый-второй рас-считай-сь!

Они поднимаются мокрые и растрепанные, я замечаю, что в основном пострадали их прически, даже синяков и царапин особых не заметно, только рот Кошака в крови, да и на платье ее видна кровь. В дверях показывается Инга Лаур, оглядывает тяжело дышащих и расхристанных девиц.

— Зачем на первый и второй надо считать? — не понимает Оленева, дышит после свалки тяжело, лицо распаренное.

— А это чтобы вы, дуры, понимали, что ваш номер здесь всегда второй! — назидательно поясняет Захарчук.

— Что случилось? — спрашивает Лаур. — Работать у нас надоело? По лесозаготовкам соскучились?!

— Кто начал? — смотрит на них Захарчук. Замечает, что лицо Кошака в крови. — Кто это тебя?

— Никто... случайно ударилась... — отвечает та.

Комендант достает платок, вытирает кровь, внимательно осматривает ее лицо.

— Попортили товар... — мрачно заключает он.

— Товарищ комендант, Михаил Васильевич, я могу работать... зуб только слегка сбит... я могу работать! Сейчас умоюсь только... Это случайно вышло! Вот у Мыши спросите! — быстро говорит Катя Иванова. — Я могу работать!..

Захарчук бесцеремонно лезет в ее рот, осматривает зубы. Кошак вынуждена замолкнуть.

— Что здесь произошло? — спрашивает у меня Лаур.

— Я не видела, спиной сидела, — отвечаю. — Когда повернулась — все кончилось...

— Врать и обманывать — подло! — назидательно говорит Лаур.

Дура полная! Как я могу здесь при всех ей докладывать? Меня же потом изобьют или, как в прошлый раз, наголо обреют!

— Губа разбита, и зуб выбит... почти... — заключает Захарчук, вытирая руки платком. — Суки! Я же все равно узнаю! Кто?!

— Михаил Васильевич, я же говорю — случайно, — вновь начинает Кошак. — Споткнулась и прямо на тарелку упала...

— Молчать! — орет Захарчук. — Кто ей разбил губу? Сам сознается, наказание только у нас, здесь! Если мне самому придется допытываться, а я узнаю, как вы понимаете, то путевка на лесоповал! Так что? — стоит он перед нами, сильный и плотный. — Кто?

Вика вышла вперед.

— Вот и молодец! — смотрит он на нее. — Ну, пошли...

Вика старается держаться мужественно, даже кокетливо поправляет волосы, проходя мимо коменданта, но я вижу, как дрожат у нее пальцы. Да и улыбка на лице стылая и деланая.

Захарчук тяжело пошел за ней.

— Вы у меня, сучки наглые, попляшете! — шипит Лаур, оглядывая нас злыми прозрачными глазами.

— Хорошо! Давно танцев не было! — ехидно замечает кто-то в толпе измененным голосом.

Лаур растерялась, затем пронзительно дует в свою боцманскую дудку.

— По номерам! Привести себя в порядок! Еще две партии на сегодня!

— Охо-хо! — притворно стонет кто-то. — Может, товарищ Лаур поможет?.. — предполагает кто-то уже на ходу.

— Да на нее и павиан не заберется! Побрезгует! — отвечают.

Кто говорит все это, я не знаю, не могу определить. Лаур тоже. Она смотрит на меня, я допиваю чай и честными ясными глазами демонстрирую ей, что ничего не знаю и не слышала... Воспитательница закуривает очередную папиросу, разворачивается и покидает кухню.

— Мышь, принеси льда, пожалуйста... — выглянула из своего номера Кошак, протягивает мне полотенце.

Смотрю — губа у нее посинела и распухла. Я удивлена — чтобы Кошак произнесла слово «пожалуйста»?

— Хорошо.

Высыпаю уголь в ящик у печи, иду на улицу за льдом.

Пожарная бочка у сарая. Открываю крышку — на поверхности тонкий лед, но глубже плавают толстые куски, вылавливаю несколько штук и заворачиваю в полотенце. Начинает темнеть, около ворот бродит Василий. Огонек его самокрутки мягко вспыхивает и затухает. Вокруг тихо, только со стороны порта долетают пронзительные стоны сирены буксира...

В коридоре замечаю Вику Иванову. Она идет медленно, держась рукой за стену.

— Помочь? — спрашиваю.

Она смотрит на меня потухшими глазами.

— Не надо... Слушай, эта, в которую я тарелку метнула, любовница этого козла? — кивнула она в сторону кабинета коменданта.

— Не знаю, — отвечаю я. — Он что с тобой сделал?

— Ничего... — после паузы отвечает Вика.

Я поднимаюсь на второй этаж, отдаю Кошаку полотенце со льдом. Помогаю приложить компресс на раздутую губу. Она в одном халатике, в прорезе виднеется белое тело. Кошак красивая, я осторожно рассматриваю ее — синяков и царапин на теле нет.

— Ее, Вику, видела... — рассказываю я. — Еле идет по коридору. Видно, комендант сильно приложил ее!

— Кот шелудивый... Кобель обоссанный... — лениво ругается она. — Как у меня губа? Страшно?

— Заметно... — отвечаю я.

Опухоль чуть уменьшилась, но все равно видно, что прилично приложились к Кошаку.

— Зараза! Мне сегодня нужно работать! — злится она. — До следующего транспорта еще недели две, а я мало накопила...

— Извини, тут я ничем не могу помочь! — говорю я.

— Глупый Мышь! — она обнимает меня, прижимая к своему мягкому и горячему телу. — Чего ты все время пытаешься выглядеть хуже чем есть? Мы в таком дерьме сидим, трудно в себе человека сохранить... Все это кончится, я тогда... Ладно! Чего, дура, размечталась! Это еще не скоро кончится... Ты как думаешь, Маша?

— Я не думаю... я работаю и живу... — отвечаю я. Конечно, я тоже мечтаю, чтобы все это кончилось, только боюсь той непонятной жизни, я не помню, как можно жить, когда нет войны...

Я сижу рядом с воротами. «Союзники» с эсминца покидают нас. Шумные и возбужденные. Краскин и Лаур, стоя на крыльце Дома, также наблюдают, как последние матросы садятся в автобус. За их спинами жирная надпись: «Бордель имени Черчилля». Впереди несколько дней отдыха. Молоденький офицер, который весь вечер провел с Фоминой, выходит из Дома последним, что-то говорит политруку и Лаур. Быстро идет к легковому автомобилю, автобус уже выруливает в ворота.

— До свидания... — говорит мне Энтони, проходя мимо. — Надеюсь, еще увидимся, — это уже на английском.

— Happy journey! — вежливо прощаюсь с ним.

Машина ловко проскальзывает в узость ворот. Василий закрывает створки. Они пронзительно скрипят.

— Вот и всё! Отработали «союзников». Мышь, нам подарили банку сосисок, приходи... — предлагает он.

— Завтра зайду, хорошо? — говорю я. — Вымоталась...

— Мышь, печи топить!

Голос вырывает меня из сна. Я буквально сваливаюсь со своего лежака в каморке. Оторопело верчу головой. В проеме дверей, занимая телом все пространство, стоит комендант Захарчук.

— Сейчас!.. — суечусь я, напяливая ватник прямо на нижнюю рубашку. Ищу ботинки.

Захарчук, глядя на мои судорожные попытки собраться побыстрее, весело смеется. Я вспоминаю — сегодня свободный день. «Союзники» ушли домой. Наш Дом пуст и тих.

— Ну ты и спать, Мышь! — заявляет Захарчук.

Садится на мою узкую койку, доски под его тяжелым телом прогнулись и жалобно заскрипели. Положил мне на плечо тяжелую руку.

— Трудно тебе здесь? — ласково спрашивает.

— Привыкла... — осторожно отвечаю, не понимаю, что ему от меня нужно. — Я плохо справляюсь с обязанностями?

— Отощала ты... Одни кости... — его рука поползла по моей спине. — Совсем ребенок была год назад. Сейчас — маленькая женщина... — тяжело вздыхает он. — Тебя никто не обижает?

— Пока не было... — я осторожно пытаюсь отодвинуться от него.

Но Захарчук настойчив, его рука вновь притягивает меня. От него пахнет дешевым одеколоном и табаком. Рука ложится мне на грудь.

— Не надо, товарищ комендант... — прошу я, но даже и не пытаюсь выбраться из его объятий. Сама свободной рукой нащупываю нож. Он лежит под подушкой.

— Ты чего — боишься меня? — сопит он. — Ты не бойся, я плохого тебе не желаю... Вот и глаза закрываю на некоторые твои дела. Другой бы на моем месте уже давно подобрал кого-нибудь на это место, посильнее да и посмышленее...

— Я стараюсь...

Я наконец-то нашла нож. Сжимаю его в руке.

— Этого, Мышь, мало... одного старания недостаточно... Понимаешь, о чем я говорю?

Его рука продолжает шарить по моему телу. Жадная такая лапа, грубая.

— Понимаю, — отвечаю. — Вы хотите, чтобы я спала с вами, только я маленькая еще...

— Ну зачем так прямо? — Захарчук несколько растерялся. — Ты тут всякой дряни насмотрелась, а я говорю о другом... Ты должна понять, что все это мне вот где! — Он провел рукой по небритой шее. — Я с душой к тебе... — его рука полезла глубже.

Я вскакиваю, тонкое лезвие ножа выскочило прямо перед его глазами! Он даже несколько отпрянул в сторону. Смотрит на меня.

— Я понимаю, что вы хотите! — хрипло говорю. — Только, если приставать будете, порежу! Яйца твои кислые вместе с мотней отхвачу! — вспоминаю я угрозу Фоминой. — Ясно, кобель сраный?!

Захарчук радостно, без всякой обиды смеется.

— Понял, понял! — поднимает он руки вверх. — А ты с характером! — одобрительно заключает он, рассматривая меня.

Я стою перед ним с ножом в руке, тощая и маленькая. Вся трясусь от злобы и страха. В животе пусто и неприятно болит...

— Не бойся, не трону...

Легко поднимается с койки. Выходит.

Меня еще колотит крупной дрожью. Не могу успокоиться. Руки противно немеют, когда начинаю одеваться.

На кухне пусто. Баба Паша, вероятно, уже ушла. Каша на плите чуть теплая. Начинаю есть, вспоминаю, что ночью Василий предлагал консервированные сосиски.

Быстро перебегаю через пустой двор. Пасмурно и с моря несет холодный влажный воздух. Распахиваю дверь — на кровати лежит Василий, рядом Инга Лаур. Она жалобно ойкнула, спряталась под одеяло. Василий смущенно смотрит на меня.

— Я пришла... сосиски... — бормочу я, сама завороженно рассматриваю — одежда нашего воспитателя аккуратно сложена на стуле у кровати. Вещи Василия разбросаны в беспорядке.

— На столе возьми банку, — говорит Василий.

Я беру открытую банку с нежно-розовыми толстыми сосисками. Рядом следы пиршества, даже бутылка стоит с водкой. Много окурков от папирос.

— Спасибо...

Покидаю комнату охранников. Уже на улице начинаю осознавать увиденное. Наш стойкий, железный воспитатель, оказывается, не чужда земным радостям. От этого мне становится весело. Смеюсь. Замечаю, что из деревянного строения выскакивает Егор Николаевич, растерянно смотрит на меня, руки судорожно застегивают пуговицы.

В Доме тихо и скрипуче. Я уже давно заметила, что стоит только уйти людям и Дом заполняют его природные шумы, он начинает жить своей привычной жизнью. Поднимаюсь на второй этаж — все комнаты пусты, за исключением, конечно, кабинета политрука. Краскин услышал мои шаги, вышел навстречу.

— Сейчас поем и напишу отчет... — говорю я.

— Можешь не торопиться, вечером сделаешь! — решает он.

Вечером так вечером, мне и лучше. Успею в город слетать...

Из окна вижу, как Инга Лаур покидает дом охранников, быстро идет по двору. Споткнулась, заметив меня в окне. Я ласково улыбаюсь ей, хотя, думаю, она и не заметила этого. Стекла с осени не мыли, и они покрылись сероватым налетом и копотью.

«Толчок», несмотря на плохую погоду, бурлил и был, как всегда, активен. Я удачно приобрела золотое колечко. Собиралась уже уходить, когда заметила Валета. Он был без своей свиты. Кепка лихо заломлена на затылок, затянут в кургузый флотский китель, шея обмотана красным вязаным шарфом. Красавец. Я осторожно начинаю наблюдать за ним. Он покупает у торговки сомнительного вида пирожки, идет дальше, уплетая их на ходу. Скрываясь в толпе, я следую за ним. Валет покинул базар, пошел по мостовой в направлении заводского района. Дожидаюсь, пока он не пошел пустырем. Догнала, на ходу доставая нож.

— Валет! — окликаю его.

Он резко поворачивается, затем быстро оглядывается вокруг — успокоился, пусто.

— Ну, чего тебе? — длинно сплевывает в сторону. Достает мятую пачку папирос. Закуривает. На запястье свежая татуировка — якорек и буква «В», кожа вокруг припухла и покраснела.

Я стою перед ним, сама не зная, что делать дальше. В руке спрятан нож, с ним я себя чувствую уверенно. Смотрю на Валета — мерзлый подросток с прыщавым лицом. Сейчас нажму на кнопку — выскочит узкое лезвие, и я его полосну по лицу, по его глазкам... Глаза у него серые, с длинными пушистыми ресницами.

— У тебя глаза красивые, — неожиданно для себя говорю я.

Он тоже не ожидал такого начала. Растерялся. Шмыгает носом, сапогом землю ковыряет...

— Ты это... тоже красивые глаза... — говорит Валет.

Молчим. Мне после этих слов как-то неудобно его ножом полосовать. Осторожно, чтобы он не заметил, опускаю нож в карман.

— Мокро сегодня... — говорит Валет. — У меня вчера Муху подстрелили на вокзале... насмерть.

— Какого Муху? — интересуюсь я. — Маленький такой, с ушами? — вспоминаю я мальчонку, он и резал бритвой руку у женщины.

— Да, его легавый из нагана уложил... — поясняет Валет. — Мышь... то есть, Маша, пошли в кино? — предлагает он.

На экране поют и любят. Много музыки и красивых людей. Мы сидим в темноте, я кошусь на Веню — замечаю, что и он смотрит на меня. Я почти не смотрю на экран, фильм этот уже видела, да и то, что происходит, не волнует и не затрагивает меня. Я лениво перевожу для Валета, что говорят герои. Внизу, конечно, есть титры, но Валет плохо читает, не успевает, я ему перевожу. Слова выглядят чужими и странными для нашего времени. Это из другой жизни, в которую уже никогда не вернешься. Я по крайней мере не верю, что в один прекрасный день начну жить, как раньше. В фильме все помирились. Пацаны засвистели и затопали ногами. В зале зажгли свет.

— Понравилось? — спрашивает Веня.

— Ага! — чтобы не обидеть его, отвечаю.

Сама смотрю, как по проходу идут Качалов и Фомина. Лица счастливые, совершенно ничего вокруг не видят, только друг друга. Веня что-то говорит о танцах в морском клубе, о своих связях... Я не слушаю его, наблюдаю за Фоминой.

— Ладно, потом увидимся! — оставляю я Валета на ступенях кинотеатра.

Бегу за ними. «Валя! Шура!» — кричу. Они даже не обернулись. Я и сама встала, что, собственно, я им скажу? Им хорошо и без меня. Валет все еще стоит у кинотеатра, смотрит в мою сторону. Махнула приветливо ему рукой и побрела к себе в Дом...

Сижу вечером в кабинете Краскина, пишу отчет за вчерашний день.

— О драке не пиши, это наше внутреннее, — советует политрук.

Лежит на койке и мается — у него астма. Дышит с трудом, посвистывая прокуренными легкими. Из тарелки громкоговорителя несется задорная венгерская рапсодия.

— Если про это узнают — всех попрут... — заявляет он. — Если сейчас весь состав обновят — пропадем. Пока научатся, пока что... Нет, нельзя допустить, чтобы всех убрали...

— Кроме Фоминой... — уточняю я.

— Ты не знаешь, где она? Увольнительную попросила на три дня... В городе у нее родных нет? — задумался Краскин. — Ночевала всегда у нас...

— Может, у подруги какой? Или нашла себе ухажера? — осторожно говорю я.

— Найдет она себе приключений на свою... — политрук поперхнулся, замолк, посматривая на меня. — Чувствую, знаешь ты больше! Темните себе во вред, глупые бабы!

Я не очень внимательно слушаю его — поглощена выдумыванием отчета. Смотрю в маленькое зеркальце на столе старшего политрука — в нем отражается лицо Краскина.

— Ты не очень-то там пуль отливай, — просит он. — Не роман все же... да и люди неглупые читают.

Арон Семенович осматривает мой живот. Уже не болит, только синяк стал еще больше и противно пожелтел.

— Витамины тебе надо есть, Мышь! — вздыхает наш добрый доктор.

Я сама это знаю, только где они — витамины? Одеваюсь, пока он наливает из колбы себе «витамины». Прошуршал бумагами в столе, выгреб на свет засохший кусочек сухаря. Посмотрел, вздохнул и выпил. Я замечаю, как через двор к Дому идет Фомина. Видит ее и Арон Семенович.

— Красивая женщина! — чмокает он губами, но не оттого, что нравится ему Валентина, просто сухарик черствый и приходится сосать его.

— Ты красивая.

Сижу у Фоминой в комнате и рассматриваю ее. Она мельком глянула в зеркало, кивнула, соглашаясь со мной, спокойно сознавая свою красоту и привлекательность. Улыбнулась, это сразу же изменило ее — сделало моложе и проще. Валентина собирает вещи. Протянула мне платок.

— Это тебе!

Я беру тонкий шерстяной платок, мягкий и теплый. Смотрю на нее.

— Бери! — говорит. — Мне он не нужен... Всё! Кажется, всё...

Осматривает свою комнатку.

— До свидания, Маша! — говорит. — Присядем на дорожку.

— Ты что — уходишь? Тебя переводят? — спрашиваю.

Я привыкла, что они часто меняются в Доме, но сейчас мне немного обидно и почему-то жалко себя. Привыкла я к ней, что ли?

— Саша в море ушел, когда вернется — поженимся. Ты придешь на свадьбу?

Улыбается, глядя на меня.

— Они же тебя не отпустят... — говорю этой наивной деве.

— Пусть только попробуют! — решительно заявляет.

Еще как попробуют! И не таких ломали и калечили. Но ей я ничего не говорю, провожаю ее до кабинета Краскина. Остаюсь в коридоре. Ждать долго не приходится — политрук выглядывает из дверей.

— Мышь! Захарчука и Лаур — ко мне!

Лицо бледное и немного растерянное.

Я сопровождаю коменданта до самых дверей кабинета Краскина. Захарчук идет тяжело и решительно, распахивает дверь...

— ...ты свой долг еще не выполнила! Не отработала! Это каждая может повыскакивать замуж!.. — проводит обработку Фоминой политрук. — Вот полюбуйся! — протягивает Захарчуку тетрадный лист. — Заявление об уходе! Ты на фронте бумажек не писала об освобождении от атаки? Это тоже фронт!.. И такое здесь не пройдет!

— Андрей Иванович, давай я с ней поговорю? — предлагает комендант. — Объясню, что к чему у нас...

Я сижу на подоконнике в коридоре, солнце пробивается через оконное стекло. Тепло.

— Это все под контролем... Тебе даже лучше не знать! Не маленькая, понимать должна, что не уйти тебе... Вот отработаешь или заболеешь, тогда!.. — продолжает Краскин.

Мимо меня проходит Лаур, заходит в кабинет.

— Вот, Инга, полюбуйся! — дает ей прочитать заявление Фоминой политрук. — Вот я и говорю, только нечто исключительное может послужить причиной ухода, и то, заметь, я говорю, что может быть...

— Я беременна. Это повод? — произносит Фомина.

— Мышь! Арона сюда! — растерянно орет Краскин.

— Ты что — здесь ее осматривать будешь? — здраво мыслит комендант. — Пошли в кабинет!

Попытался рукой схватить Фомину, но та так посмотрела на него, что отступил, кивнул головой — пошли! Они потопали вниз, я осталась сидеть на подоконнике. На улице весна, прыгают птички вдоль луж. Снега почти нет. У домика охранников дремлет на скамеечке Василий. Погубят они девчонку. До Фоминой был такой же случай.

Арон Семенович сделал аборт, потом ее все равно убрали, но куда, никто не знает. Со мной бы посоветовалась, надо такие дела проворачивать тонко.

А так сразу — головой в стену! Краскин и Арон Семенович поднимаются на второй этаж.

— Через две-три недели можно будет судить с уверенностью. Задержка месячных при их работе — дело обычное, — говорит врач. — А в голову себе вбить они могут много чего. Вот прошлой весной была с ложной беременностью... как ее звали? Оля?

— Полина... — подсказывает Краскин. — Может, каких порошков или капель ей давать?

— Против чего? — не понял Арон Семенович.

— Против бреда ее! Чтоб успокоилась и не дурила! — Политрук зло схватил врача за китель. — Пусть хоть дурой станет! Спит все дни напролет! Но чтоб отсюда ей не уйти! Или ты вместе с ней хочешь?!

— Мне здесь неплохо...

Врач попытался освободиться от хватки политрука, но не удалось.

— Правильно, поэтому и делай то, что нужно!

Краскин отпускает врача, замечает меня.

— Ну что, все слушаешь? Выглядываешь? — подходит он ко мне. Я продолжаю сидеть на подоконнике. — Чувствую, без твоего участия, стручок, тут не обошлось! Молчишь? Вот и дальше молчи!.. А я тебя так упрячу, что сама себя позабудешь! — обещает он.

Хлопнул дверью. За окном — звонкая капель. Весна. Скоро будет совсем тепло, топить придется только титан в ванной...

Василий помогает мне таскать уголь в Дом. Он не обязан делать это, только разгрузить машину или подводу из порта или со станции, но сегодня добровольно вызвался помочь.

На втором этаже меня поджидает Лаур. Открыла дверь в номер Фоминой. Я захожу. Валентина лежит на кровати, смотрит в потолок. Я ссыпаю уголь в ящик у печи.

— Как ты? — спрашиваю.

— Кончай болтать! — строго командует Лаур.

Стоит в проеме дверей, позванивая связкой ключей, строго следит за мной.

Подбрасываю несколько совков с углем в топку. Вижу, что Лаур отвлеклась, прикуривает очередную папироску, смотрю на Фомину, та медленно протягивает мне руку, думаю, что просто желает подбодрить меня или себя, но ощущаю в своей ладони маленький клочок бумаги.

— Шевелись, Мышь! — торопит меня Инга.

Я выхожу из комнаты, иду за очередной порцией угля.

В туалете разворачиваю записку Фоминой. Свет проникает узкими полосками через щели в деревянной обшивке. Валентина просит сходить к штабу и узнать у дежурного офицера капитан-лейтенанта Соколова, что известно о подлодке Щ-144... Бедная Фомина, она не знает, что даже меня не выпускают за пределы Дома. Теперь перестали выпускать. В записке указан и номер телефона дежурного в штабе. Я его запоминаю, а записку уничтожаю — клочки догорающей бумаги затухающими звездочками летят в темноту...

— Ты что, куришь?! — голос Лаур. Ее рысий глаз елозит у щели, пытается рассмотреть, что я там делаю. — Куришь?

— Курю! — успокаиваю я ее. — Учусь...

— Беги за Ереминой и Ивановой! — командует Лаур. — Адреса записаны... — Она протягивает мне листок бумаги, как только я открываю дверцу. — Пусть срочно приходят — вечером работа.

— «Союзники» пришли? — интересуюсь я. — Вроде еще рано?

— Не твое дело — беги за ними! — Инга кашляет, смотрит на свою папиросу. — Курить вредно, особенно в твоем возрасте...

Я спешу не потому, что боюсь не успеть, а просто хочу успеть добежать до штаба. Еремину я предупредила по дороге. К Ивановой влетела птицей.

— Собирайся! «Союзники» пришли! — с порога говорю.

— Кто? — моментально спрашивает Кошак.

Чуть супом не подавилась. Маменька ее смотрит на меня недобрым глазом. Лопоухие братья зло поглядывают на меня, но хранят молчание.

— Два «торговца»! — радую я ее. — Уже решили, что погибли, а они Медвежий с севера огибали и хранили радиомолчание — боялись, что фрицы их запеленгуют! Давай, собирайся!

— «Торговцы» — это хорошо! Это прекрасно! — суетится Кошак.

Почувствовала, что навар может быть жирный. Маменька ее помогает собираться дочери на «работу».

Я не дожидаюсь ее, бегу к штабу.

Около неприметного деревянного строения стоят две легковые машины, у входа — матросик в мешковатом кителе. Под его ногами дощатый настил из тонких реечек.

— Мне нужен капитан-лейтенант Соколов, — смотрю я на него.

— Их нету... — Матросик поправляет ремень винтовки. — С утра ушли...

— Куда? — тороплю я его. — Где он?

— Мне по барабану! — резонно заявляет он. — Их дело, куда идти и что делать...

Неказистый вход в штаб с теневой стороны, здесь холодно и сыро. Постовой мерзнет и мечтает только об одном — побыстрее в тепло и сухость караульного помещения, где вкусно пахнет кислыми тулупами и ружейным маслом.

Выходят два молодых офицера, матросик лениво вытягивается. Я бросаюсь за ними.

— Простите, не знаете — известия есть от Качалова, он на Щ-144?

Офицеры смотрят на меня.

— Это военная тайна... — говорит один из них. — Вы кто Качалову будете?

Разглядывают меня, мерзлую и красноносую пигалицу в старом ватнике.

— Меня невеста его просила узнать, — поясняю я. — Она волнуется.

— Пусть сама зайдет, — офицеры пошли дальше.

Я разворачиваюсь, собираясь уходить.

— Эй! — окликает меня матросик. — Соколов в ночь дежурить будет! Звони ночью!

— Спасибо, — благодарю я.

Обязательно позвоню, особенно ночью. Проблем нет — телефон личный! Я тороплюсь успеть дойти до Дома, пока не пришли наши.

Василий метет у ворот, разгоняет лужу перед въездом. Мимо проходит Арон Семенович. Вежливо приподнял фуражку, приветствуя нашего сторожа.

— Здравствуй, Василий. Не знаешь, к чему такая спешка? — интересуется врач.

Я замедлила ход, чтобы также узнать, кто к нам придет.

— Техники прилетели на транспортнике, будут «харриеры» помогать нашим собирать... — охотно объясняет Василий. — Около двух десятков. Работы не много!

— Какой работы? Самолетов — два десятка? — уточняет Арон Семенович. — Здравствуй, Мышь!

— Техников, говорю, английских — два десятка, для наших работы немного, — отвечает Василий.

Врач уже неторопливо бредет в Дом. Я не тороплюсь, вижу, как подходит Кошак. Поджидаю ее.

— Чего-то в городе молчат про двух «торговцев»? — смотрит подозрительно на меня Иванова. — Точно транспортники пришли?

— За что купила, за то и продаю! — пожимаю я плечами.

— Ты не знаешь? — спрашивает она Василия.

Тот молчит, сосредоточенно разгоняя воду из лужи.

В коридоре застаю Свету Еремину и Женю Цай. Из кабинета врача выходят Иванова и Тамара Швецова.

— Тебя-то чего проверяют — все равно не работаешь? — смотрит на товарку Кошак.

Швецова тихо улыбается, медленно бредет по коридору.

— Чего смотрите? Не права? — Кошак повернулась к Ереминой и Цай. — Мы вкалываем, как кошки, а она — в санатории!

— Катя, чего ты злишься? — ласково спрашивает Женя.

Та молча проходит мимо, цепко хватает меня за руку.

— Что, Мышь, значит, пришли «торговцы»? — шипит она, увлекая за собой по коридору. — Еще раз так пошутишь!..

— Ты на меня слюной не брызгай! — Я освобождаюсь от ее цепкой лапки. — Тебе не все ли равно под кем лежать? Прикажут — под обезьяну, значит, под нее!..

Оставляю ее в коридоре, сама иду к бабе Паше на кухню. За столом уже сидит Захарчук. Ворот гимнастерки расстегнут. На плечах новенькие погоны с одной маленькой звездочкой. Посмотрел на меня покрасневшими глазами, продолжил есть. Баба Паша поставила передо мной тарелку с кашей.

— Потом! — приказывает Захарчук. — Печи не протопила, титан, я проверил, холодный...

— Пусть ребенок поест, Михаил Васильевич, — просит за меня баба Паша. — Когда еще нагрянут — семь раз печи остынут!

— Я чего — непонятно сказал?

Я встаю из-за стола и иду работать.

— Здравствуй, Мышь! — приветствует меня в коридоре Петя.

Рядом с ним Женечка. Она просто молча кивнула мне.

Я здороваюсь и волоку тяжеленные ведра с углем на второй этаж. Слышу, как в своем кабинете говорит по телефону Краскин.

— ...хорошо, что с ними переводчик будет... Говорю, хорошо, что переводчик будет! Мы тут мучаемся с языками... Нет, проблем пока не было... — смеется. — Так точно, товарищ подполковник, работают другим местом!

Я громко вываливаю уголь у печи в коридоре. Политрук выглядывает из своей комнаты. Внимательно смотрит на меня. Одет в старую гимнастерку, шпалы с петличек убраны еще ранней весной, но линялые следы остались. Из его кабинета доносится голос диктора по радио — передают сводку. Краскин тут же закрывает дверь.

Автобус с «союзниками» въезжает во двор Дома. Приехали всего шесть человек. Я смотрю на них — люди немолодые и солидные. Один в нашей флотской шинели. Переводчик, догадываюсь я. Без особого шума и веселья идут к крыльцу, где их встречают гостеприимные хозяева — Инга Лаур и Захарчук. Воспитатель что-то говорит, флотский офицер переводит. Из Дома доносятся звуки скрипки и аккордеона, они заглушают слова, я ничего не могу разобрать.

— Немного приехало... — сообщаю я Егору Николаевичу.

Он вышел из дома охранников и наблюдает за гостями, которые обсуждают что-то, стоя на крыльце Дома, рядом с переводчиком. Двое остаются на улице, курят, остальные заходят в помещение.

Я вношу уголь бабе Паше на кухню. За столиками сидят Кошак со Светой Еремина и Тамара Швецова. Отдыхают.

— Вы чего здесь? — удивляюсь я.

— У нас выходной! — Кошак прикурила от зажигалки маленькую сигарету.

— Какой выходной? — совсем уже ничего не понимаю я.

— Сегодня работает Фомина. Одна за всех, — объясняет мне Еремина.

На ее лице мелькает слабая улыбка.

— Почему?

Во мне появляется противное предчувствие чего-то нехорошего.

— По кочану! Лаур так решила — работает только она! — зло цедит Кошак. — Могли бы и иначе наказать! Наш хлеб перебивает! — Иванова возмущена до глубины души.

Я ставлю на стол свою тарелку с кашей, начинаю неторопливо есть. Из зала доносятся звуки музыки — веселая и быстрая мелодия, но на кухне никто не веселится.

Заходит комендант Захарчук, тяжело опускается на стул рядом с Ивановой.

— Чай! — команда для бабы Паши.

Еремина встает и идет к двери.

— Куда? Сидеть! — приказывает Захарчук. — Скоро уедут — выйдешь!

— Мне по нужде, Михаил Васильевич, в туалет... — просит Света.

— Терпи. Нечего вам глаза мозолить!

— Сил нет терпеть! — молит его Еремина. — Я быстро, через черный выход.

— Пустите, Михаил Васильевич! — заступается за нее баба Паша. — Больше двух часов сидят здесь...

— В ведро вот сходи, Мышь потом вынесет... — разрешает комендант.

Света с ужасом смотрит на помойное ведро.

— Здесь прямо? Вам пить чай будет не противно? — Еремина простодушно смотрит на Захарчука. — Мне по-большому! — приводит она последний довод.

— Мышь, вынеси ведро в прихожую, там пусть сходит. Во двор — ни ногой! — наконец разрешает он проблему.

В темном тамбуре Еремина быстро вкладывает мне в руку хрустящую купюру.

— Машенька, милая! — жарко шепчет мне на ухо. — К водителю осторожненько подойди, скажи, от меня, вот передай ему — он для меня лекарства должен привезти! Он знает. Только деньги отдай, если лекарства привез! Хорошо? Вот и прекрасно! — мазнула меня по щеке губами.

Я забираю деньги, иду, позванивая ведром, на улицу. Около крыльца мерзнет одинокий английский техник, попыхивает трубкой. С интересом наблюдает, как я подхожу к водителю.

— Лекарства для Ереминой привезли? — спрашиваю.

— Для Светы? — уточняет он.

Быстро осмотрелся — во дворе тихо. Только хрустит тонкой корочкой вечернего льда на луже «союзник».

— Для нее, для нее! — тороплю я. — Вот.

Вкладываю ему в руки деньги. В слабом свете от домика охранников замечаю, что это фунты. Водитель быстро пересчитывает их, прячет и протягивает мне маленький сверток.

— Спрячь! — шипит на меня, видя, что я просто кладу его в карман ватника. — Иди отсюда!

На крыльцо Дома выходят два человека, я иду мимо с ведром, слышу, как они уговаривают техника посетить единственную шлюху. Смеются, говоря, что всем девочкам на несколько дней объявили выходные, испугались, что Джонни приехал со своим могучим инструментом, что им, нашим «союзникам», не повезло. Предлагают своему товарищу внести вклад в открытие second front, ну и дальше шутки подобного толка...

Захарчук внимательно смотрит на меня, пока я гремлю ведром в углу кухни, разгребаю уголь, подметаю противные въедливые крошки.

— Иди ко мне! — манит он меня пальцем-сарделькой. Подхожу. Комендант ставит меня между своих плотных ног, начинает неторопливо обыскивать. Краем глаза вижу, как побледнела Света Еремина.

— Пришлось ведро помыть... — объясняю я долгое отсутствие. — Да и «союзники» во дворе болтали всякое...

— Чего говорят? — интересуется Захарчук, не прекращая обыскивать меня.

— Говорят, что второй фронт у нас открыли. Шутят.

Комендант на секунду замер, но осмотр закончил. Ничего не нашел. Еремина успокоилась, но и огорчилась.

Захарчук никак не отреагировал на мое сообщение. Остальные не рискнули высказываться по адресу «союзников». Послышались шаги в коридоре, смолкли. Музыка в зале резко оборвалась. На кухню заглянул Краскин, оглядел всех.

— Чего грустите? Мышь, пошли!

Я выхожу с ним в коридор. Он закурил, потом тихо говорит мне:

— По радио сообщили, что вчера Щ-144 потопила немецкий транспорт. Двенадцать тысяч тонн водоизмещением. Командир Качалов Александр. Это ее?..

— Я не знаю, товарищ старший политрук... — осторожно говорю я.

Сама думаю, как сообщить эту новость Фоминой. «Союзники» солидно грузятся в автобус. Мы через грязноватое стекло наблюдаем за их размытыми фигурами. Свет фар, пока машина разворачивалась, мазнул по нам, я заметила, что политрук посматривает на меня.

— Она, наверное, не спустится на ужин, ты уж отнеси ей в номер... — советует Краскин. — Скажи нашим, что можно расходиться по комнатам. Сегодня уже никого больше не будет...

Выполнить это поручение я не успеваю — в коридоре уже стоит Лаур и выпускает трели из боцманской дудки. Наши начинают выходить из кухни.

— На сегодня — все свободны! — объявляет воспитатель. — Завтра — распорядок обычный. Вечером новая партия!

На кухне Захарчука уже нет. Только баба Паша у плиты и терпеливая Света Еремина.

— Ну что — получилось? — спрашивает она меня взглядом.

— Пошли! — приглашаю я пройти со мной в тамбур.

Достаю из ведра пакет, он немного мокрый, я прикрыла его сверху тряпкой.

— Молодец, Мышь! — руки у нее возбужденно подрагивают. — Потом зайди ко мне... у меня шоколад остался!..

Еремина быстро уходит, на прощание потрепав меня по плечу.

Я вношу в третий номер дрова, складываю около печи, стараясь не смотреть на лежащую на кровати Фомину. Она одета, курит, глядя на потолок.

— Твой транспорт потопил. Большой... — сообщаю я.

Она слегка поворачивает ко мне голову. Смотрит молча.

— Говорю, Качалов транспорт фашистский потопил. По радио сообщили — вчера утром лодка Щ-144 под командованием капитана третьего ранга Александра Качалова потопила немецкий транспорт в двенадцать тысяч тонн водоизмещением... — повторяю я. — Командиру и команде объявили благодарность... — уже от себя добавляю я, хотя и не особенно грешу против истины — форма таких сообщений обычно стандартная. — Теперь к правительственной награде представят. Может и «героя» дадут...

— Спасибо.

Валентина тушит сигарету. Сдержанно улыбается. Но видно — довольна новостью.

— Мне-то за что? Я транспорт этот не топила...

— Спасибо, спасибо... Мне даже легче стало. Молодец, Саша! Он в море уходил и говорил, что обязательно за меня, за всех нас фашиста на дно пустит. Вот, значит, потопил...

Она продолжает улыбаться. Странная улыбка, вымученная.

— Сегодня уже не будет «союзников»... — присаживаюсь рядом на кровать. — Можно отдыхать... Тебе больно, Валя?

— Глупая! Это не физическая боль... — она прижимает меня к себе. — Давай, Маша, закатим пир на весь мир! Чтоб чертям всяким поганым было завидно! Пригласим всех! Зачем мне все это?! — кивнула на столик, заставленный продуктами. — Отметим и Сашину победу и... ну все остальное! Не время горевать! Так?

Она дружески трясет меня за плечи.

— Надо бабу Пашу предупредить! И Женечку с Петей, с музыкой же веселей!.. Я мигом!

Я выбегаю и несусь вниз. Праздниками мы не избалованы, за все время только Новый год праздновали да один раз день рождения Сталина, после чего прошлого политрука Козлова отправили на фронт постигать премудрости и тонкости того, как и где можно отмечать такой праздник.

Успеваю предупредить наших музыкантов. Несусь на второй этаж.

— Все в порядке — музыка будет! — сообщаю по ходу Фоминой.

Она сидит перед зеркалом, причесывается. Дальше к Свете Ереминой, распахиваю дверь — из ее рук падает шприц. Затравленно смотрит на меня, затем облегченно вздыхает.

— А? Это ты?

На столике раскрытый пакет, который я взяла для нее у водителя автобуса, россыпь стеклянных ампул...

— Фомина пир закатывает! — сообщаю я. — Ее жених транспорт огромный потопил... Праздновать в столовой будем!..

— Это хорошо... — говорит она, шаря под столом, и поднимает пустой шприц. — Праздник... Приду, конечно.

Слова из нее выходят медленно и тягуче. Смотрит на меня мутными глазами.

Собрались все, кроме Лаур. Да и Василий остался сторожить на воротах. Егор Николаевич сидит с граненым стаканом в руке. Рядом Кошак и Захарчук, потом Женя Цай и Тамара Швецова. Женечка с Петей на торце составленного общего стола. Краскин сидит вместе с Валентиной Фоминой. На политруке новый китель и сверкающие погоны с четырьмя маленькими звездочками. Потом баба Паша и я. В конце стола — Света Еремина, подперла ладошками свое кукольное личико, ве-

село и пьяно посматривает на всех. На столе не такое уж пиршество — но всего хватает, тут и консервы «союзников», и трофейные немецкие компоты. Они из запасов коменданта, Захарчуку необходимы витамины, вот сейчас, в такой торжественный момент, он и выставил пару банок на стол. Я уже и забыла, какие они на вкус — фрукты... Политрук внимательно смотрит, как Захарчук разливает по стаканам разбавленный спирт.

— Егор, твоя очередь тост говорить, по старшинству. Если возраст принимать во внимание... — поправился Краскин.

Егор Николаевич солидно встает, смотрит на нас.

— Чтоб скорее сука... это я о войне, Андрей Иванович! — объясняет он политруку тонкости своего традиционного тоста, стушевался. — Вот я и говорю — чтоб скорее сука кончилась!

Быстро выпивает. Баба Паша протягивает ему миску с печеным в мундире картофелем. Краскин кивает головой, соглашаясь со смыслом сказанного, выпивает, за ним все остальные.

— А за героя? — говорит, покачиваясь на стуле, Еремина. — За героя нашего подводника когда пить будем?

— Сейчас и выпьем... — Фомина смотрит на Захарчука.

Тот понимающе наполняет стаканы. Кошак сидит рядом, мрачно и сосредоточенно поглощает пищу.

Валентина замолчала, смотрит куда-то поверх наших голов. Губы что-то прошептали, как молитву. Затем уже для всех.

— Чтоб количество погружений соответствовало количеству всплытий!.. Это традиционный тост, — поясняет она.

Одним глотком выпила.

Я замечаю, как Захарчук странно покосился в сторону политрука. За столом все замолчали. Света Еремина глупо захихикала, теперь она оказалась в центре внимания.

— Наш тост! Количество погружений должно равняться количеству выходов! — объяснила она, продолжая смеяться, но запнулась, видя, что никто не поддерживает ее.

— Дура! — высказала общее мнение Кошак, отпила из своего стакана, продолжила есть.

Над нашим праздником нависло тяжелое молчание.

— «...Товарищ, я вахту не в силах стоять», — сказал кочегар кочегару!..» — вдруг запела Света Еремина низким грудным голосом.

Первым опомнился Петя, стал перебирать тонкими пальцами струны на скрипке, подстраиваясь под голос. Затем взяла аккордеон и Женечка.

Захарчук легко подхватил песню, его мягкий приятный баритон красиво оттенял высокий голос Ереминой. Пели с душой. Потом с припева подхватили и остальные, даже я стала голосить. Слуха у меня нет, и петь я не умею, но тут не удержалась... Только Фомина не поет, сидит и смотрит куда-то вдаль, губы иногда подрагивают, но не похоже, чтобы песню поддерживала.

— Хорошо сидим! — говорит мне баба Паша. — Мы так праздновали по выходным, с моими! Ничего! Еще посидим! Посидим и песни споем!..

Я хотела бы согласиться с ней, да не могу. Не знаю, придется ли сидеть вот так и не думать, что завтра будет...

Еремина резко оборвала песню, за ней и Захарчук. В дверях кухни стоит Инга. Строго смотрит на наше застолье. Петя перестал перебирать руками струны. Последний звук долго тает в тишине комнаты.

— Присаживайся, товарищ Лаур! — приглашает ее Егор Николаевич, голос у него громкий и смелый, видно, что «принял» уже много.

Воспитатель смотрит на Фомину.

— Веселишься? — тихо спрашивает. — Чего празднуешь, дура глупая?! Нашла время для попойки!..

— Молчать! Инга, молчи! — встав, говорит политрук Краскин.

— Погиб твой подводник! — орет она, не обращая внимания на приказ, Захарчук подхватил ее и пытается вывести из кухни. — Потопили их всех! Погибла лодка! А ты веселишься?! Сука!

Фомина сидит за столом. На нее стараются не смотреть. Комендант вынес Ингу в коридор, откуда еще доносятся ее крики.

— Ты вот что, Фомина... — встает рядом Краскин. — Я звонил в штаб, там не

подтвердили данные о... еще ничего не известно. И рыдать не положено! Про них еще стихи напишут и песни сложат! Может, и памятник поставят... Они — герои! Такой транспорт на дно пустили!.. — начинает кричать политрук.

— Не надо так... — прерывает его Валентина ровным голосом. — Не надо кричать, у меня голова начинает болеть...

Она встает из-за стола, медленно уходит.

— Мышь, иди за ней! — шепчет мне политрук. — Смотри за ней в оба глаза, чтоб ничего такого. Ясно?

Я бегу за Фоминой. Оставляя за спиной тишину.

Валентина лежит на кровати. Смотрит в потолок. Я ложусь рядом и обнимаю ее. За окном темно, только наглая круглая луна ярко светит. Наш Дом моментально притих и умер.

— Только ты ничего не говори, не сочувствуй... И не бойся, руки я на себя не наложу. Мне нельзя этого делать... — просит она, когда я тесно прижимаюсь к ней и обнимаю. — Я счастливая была. Очень. Я была до безумной глупости счастлива.

Я стараюсь не смотреть на нее, даже гладить боюсь, но я верю ей. Такими словами человек не может обманывать других и себя.

За окном яркая луна, своим светом она убивает свет других светил. Кажется, что кроме нее больше ничего и нет на небе...

— Транспорты пришли! Конвой пришел! — орет под окнами нашего Дома какой-то сумасшедший оборванец. — Огромный! Ебать не переебать! — радостно сообщает он.

— Во, сучок! Мне только что сообщили, а они уже знают! — с непонятной интонацией говорит Краскин.

Мы стоим у окна и наблюдаем за природой. Дерево уже робко зазеленело в нашем дворе. Кое-где проклюнулась нежная травка.

— Огромный конвой! «Союзников» — до жопы! — продолжает вещать оборванец. — Гражданин старший начальник, папироской или табачком не угостишь?! — говорит он, заметив, что из караульного помещения вышел Егор Николаевич.

Тот хромает к нему, достает кисет, что-то говорит, после чего «вестник» быстро удаляется.

— Большой конвой... — вздыхает Краскин. — Погода, Мышь, отличная! Сейчас бы в сопки, на озера... Хотя, думаю, лед еще не сошел. Топить все равно надо. Чего стоишь? Работай!

Я иду таскать уголь в ведрах, топить печи, чтобы нежных и не привыкших к нашему климату «союзников» не заморозить.

В коридоре у кабинета врача собрались почти все наши. Вика Иванова держится несколько в стороне, посматривая на Кошака. Та, здоровая и красивая, независимо расположилась на подоконнике, как большая кошка, нежится на солнышке, зажмурив глаза.

— Мышь! Быстро за Краскиным! И Захарчука сюда! — выглядывает из кабинета Арон Семенович.

Замечаю, что в кресле у него лежит Фомина. Ну вот, опять что-то случилось! Бегу на второй этаж. В комнате Краскина сидит, тяжело отдуваясь, Эмма Васильевна Фалина, проверяет какие-то счета и бумаги.

— Здравствуй, Мышь!

Ласково глянула на меня и снова в документы.

Из тарелки радиоточки звучит торжественная мелодия, не знаю, что это за музыка, но зовет она куда-то в небо, подальше от нашей непонятной и неуклюжей земли.

— Чего тебе? — недоволен политрук.

— Арон Семенович просит вас и коменданта вниз спуститься... — сообщаю я.

Краскин недоволен, со вздохом встает. Я бегу искать Захарчука.

Нахожу его у бабы Паши — ест постные щи. Перед ним стакан и полупустая бутылка виски. Лицо помятое.

— ...с нашей водкой ни в какое сравнение! Бывает ничего, а как правило — дерьмо, мочой пахнет!.. — привычно жалуется комендант.

Видно, опять перепала бутылка от Кошака.

— Срочно к врачу, Михаил Васильевич! — говорю я.

— Что случилось? — Захарчук неторопливо наливает себе в стакан, морщась, выпивает. — Умер кто? Или заболел?

— Вот — на самом деле беременна! — растерянно указывает на Фомину Арон Семенович, когда мы входим с Захарчуком в его кабинет.

Там уже стоит бледный Краскин.

— Давно? — деловито интересуется комендант, подходя к Фоминой. — Работать может? Если сейчас новенькую вводить, не успеем обучить... Хотя чего тут мудреного, так, Валентина?! — Ласково треплет ее по голове.

Фомина молчит.

— Месяц другой, думаю, может... — бормочет Арон Семенович. — Только это может отрицательно сказаться...

Только тут они замечают мое присутствие в кабинете. С удивлением взирают, как будто вспоминают, кто это такая.

— А ну, иди работать! — рявкает на меня комендант.

Я послушно возвращаюсь к своим прямым обязанностям.

День наш северный — длинный. Несмотря на поздний час, на улице светло. Воздух чистый и прозрачный. Разгоряченные голоса «союзников» звонко летят по нашему двору. Гости щедро угощают Василия сигаретами. Садятся в автобус.

— Мышь, работай! Не спи! — приказывает, стоя на крыльце, Лаур.

Огонек ее папироски нежно тлеет в легком сумраке ночи.

Я меняю простыни у Фоминой в номере. Она, как всегда, стоит у окна, смотрит во двор.

— Тепло на улице? — спрашивает.

— Открой окно. Тепло... — советую я.

— Боюсь мальчика застудить...

Она нежно ласкает свой живот. Мне кажется, он совсем такой же, как был всегда, — плоский голодный живот. Застудить она его боится, а все остальное? Но ничего не говорю, подбросила в печь несколько кусков угля, хотя в комнате и без этого очень тепло.

Протираю пол в коридоре. В зале тихо и нежно заиграла скрипка — видно, уже подъезжают. Выглядываю в окно — точно, во двор выруливает автобус с «союзниками».

— Закругляйся! — бросает мне Инга и проходит к выходу из Дома.

Я больше для проформы мазнула мокрой тряпкой у двери, сейчас сухо, и грязи наносят не так много. Иду на кухню к бабе Паше. Титан разогрет, можно несколько минут подремать, если, конечно, в помещении нет Захарчука. В последнее время он зачастил к бабе Паше, которая терпеливо внимает его житейским рассуждениям под несколько стаканов спирта или виски. Комендант на своем посту, сидит с луковицей и бутылкой за столом у окна; я беру кусок хлеба и кружку кипятка, выхожу и сажусь на приступок у черного входа. Рядом растет какой-то желтый цветочек, я стараюсь вспомнить его название, но не могу. Забыла за зиму. Желтый, очень знакомый крошечный цветок... Как его название?.. Вспомнить трудно, да и глаза сами собой закрываются...

Утром меня будит в моей каморке Инга Лаур. Я сонно поднимаюсь, иду мыть полы в коридорах и комнатах Дома. Лучше это делать сейчас, пораньше, пока все еще спят, потом начинают бродить и мешают работать. Около дверей в кабинет Краскина слышу обрывки фраз. Понимаю, что политрук, точнее, наш капитан и начальник Дома, говорит с кем-то. Судя по всему, беседа уже длится долго.

— Ты пойми, я всей душой «за», только на твое место некого сейчас поставить! — убеждает он. — Транспорт уйдет, все — свободна! Поедешь домой, будешь дите рожать!

Говорит с Фоминой. Хотя то, что она произносит, я не слышу, очень тихо говорит, под себя. Я даже тряпкой стараюсь водить по доскам как можно тише, но все равно не могу разобрать ни слова.

— Ерунда! Арон уверяет, что это не вредно! — прерывает ее Краскин. — Срок невелик, и это... понимаешь, никак не отразится! Ты зря волнуешься! Вот это как раз и может негативно сказаться на здоровье ребенка!

Фомина опять что-то доказывает.

— Что?! — это уже голос Захарчука. — Да ты, сучка, что говоришь?! За такие слова тебя к стенке надо ставить! Тут же, во дворе! Ты отдаешь себе отчет? Вот этой вот рукой, и глаз не моргнет от жалости! Моя бы воля!..

— Моя бы! Моя бы воля! Всех вас, козлов вонючих!.. — это уже Фомина.

Слышно, как падает стул.

— Отставить! — орет Краскин. — Прекратить скандал на социалистическом объекте! Приказываю соблюдать порядок!..

Звук выстрела. Падает тело.

— Ты что это!? — растерянный голос Краскина после паузы. — Ты что делаешь?!

Выстрел из нагана глухой, даже никого в доме не разбудил. Я быстро на цыпочках удаляюсь в глубину коридора. Распахивается дверь, капитан выглянул, заметил меня.

— Мышь! — позвал. Крепко вцепился мне в плечо. — Никто не проснулся? Тихо? — шепчет мне в лицо. — Иди в кабинет к Арону, быстро неси бинты и йод!..

— У меня ключей нет... — привычно бормочу я, стараясь избавиться от его руки на моем плече.

Из комнаты раздается слабый стон. Что там происходит, я не могу разглядеть.

— Бегом, дура! — шипит он на меня.

Глаза у него мутные и страшные.

Судорожно вскрываю гвоздем замок в кабинет врача. Достаю бинты и пузырек с йодом, что-то падает на пол, бьется.

Я бегу к Краскину. Стучу в дверь, он открывает ее, забирает у меня все, своим телом перекрывает весь проем — ничего невозможно рассмотреть...

Сижу на подоконнике, терпеливо дожидаюсь. Оборванец, который несколько дней назад принес весть о приходе конвоя «союзников», о чем-то разговаривает с Егором Николаевичем. Тот угощает его махоркой, неторопливо и обстоятельно курят у ворот. Наконец дверь осторожно открывается. Краскин и Фомина выводят коменданта, поддерживая его с двух сторон. Лицо у Захарчука бледное и растерянное, рукой зажимает чуть ниже пояса — на бриджах темное пятно крови. Не очень большое.

— Все слышала? — спрашивает, останавливаясь около меня, Краскин. — Знаешь, что делать тебе надо?

Захарчук помутневшим взором обводит коридор.

— Ничего не знать, не болтать, не видеть!.. — отвечаю я. — Только я на самом деле ничего не знаю...

Я смотрю на Фомину, она такая же бледная и растерянная, как и раненый комендант.

— Выпить бы чего... — просит обмякший Захарчук. — Только не виски... нашего бы спиртику?..

— Сейчас будет тебе спирт и призовые ананасы на закуску!.. — многообещающе бормочет Краскин.

Они с Фоминой ведут коменданта вниз по лестнице. Захарчук при каждом шаге шипит от боли. Я на самом деле ничего не поняла, что там произошло в кабинете у Краскина.

Я встречаю у ворот Арона Семеновича, провожаю его в комнату коменданта. Бледный Захарчук лежит на кровати, печальными потерянными глазами смотрит на врача.

— Ну, что там у нас? — Арон Семенович присаживается на койку, поднимает край простыни. Рассматривает рану.

— Что там, Арон? — тихо спрашивает пострадавший. — Серьезно покалечили?

— У тебя спирт есть? — интересуется наш доктор.

— Зачем? Вон там, в тумбочке бутылка... одна. Так что делать надо? Операцию? — стонет Захарчук. — Пулю достать сможешь?

— Сначала за твое здоровье выпьем! И за то, что меня из-за такого пустяка от семьи в субботу вытащили! — Арон Семенович достает бутылку и два мутных желтых стакана. — А пуля твоя насквозь пролетела...

— Мне не надо разбавлять! — Захарчук оживает буквально на глазах, голос ок-

реп и приобрел прежнюю звучность. — Мышь, давай к бабе Паше за закуской, скажи, что для меня. И Фомину сюда! Как это она на таком расстоянии промах дала?..

— Чего тут странного? — сказала Валентина, выслушав меня. — Я и не целилась в него...

Машинально поправила перед зеркалом волосы, даже не посмотрев в отражение.

Я сижу на ее кровати, смотрю, как она собирается. В руках я держу миску с кислой капустой и холодным отварным картофелем. Не выдерживаю и отправляю щепотку восхитительно вкусной капусты в рот. Поправляю горку, чтобы сохранить прежний вид.

— Ну, пошли ублажать начальство! — скомандовала она скорее себе, чем мне.

Я вздыхаю и иду за ней, неся миску, от одного вида содержимого которой у меня голова кругом идет.

Егор Николаевич ловко сворачивает самокрутку. Я сижу рядом с ним. Наблюдаем, как во двор заползает автобус с очередными «союзниками». Василий с некоторыми уже знаком, здороваются за руку. Шумной толпой устремляются к Дому. Инга Лаур, стоя на крыльце, гостеприимно распахивает дверь. Из Дома вырывается зажигательная мелодия, кое-кто начинает приплясывать прямо на улице. Особо разгорячившийся моряк подхватывает Лаур, закружился с ней в танце, поднимая столбики пыли во дворе. Я вижу, как Василий неодобрительно посматривает на танцующих.

Сегодня тепло, топить можно не так часто. Я наслаждаюсь кислым запахом караульного помещения.

— Мышь, это что такое? — спрашивает Егор Николаевич, протягивая мне банку консервов.

Стол неприхотливо накрыт для ужина, мне доверяют разлить разведенный спирт по стаканам.

— Анчоусы... — читаю я яркую этикетку.

— Фрукты! — решает Василий. — Ладно, они тоже сойдут...

Он вонзает нож в тонкую жестянку — бьет тонкая струйка жидкости.

— На фрукты не похоже... — Василий смотрит на содержимое, принюхивается. — Селедкой пахнет.

— Гуляете?

В помещение входит Краскин. Присаживается за стол. Егор Николаевич ловко ставит перед ним стакан, я наливаю спирт.

— Еще два рейса будет... — говорит Краскин.

— Управимся, Андрей Иванович! — заверяет его Василий.

— Чтоб сука скоро кончилась! — провозглашает Егор Николаевич.

Они выпивают. Я беру тонкий ломтик сала, начинаю сосать его.

— Устала, Мышь? — отечески треплет меня по голове Краскин. — Пойди, убери в номерах... Тяжелый сегодня день.

Я и сама понимаю, что тяжелый. Иду работать.

Коридор влажно блестит, пахнет хлоркой. Я начинаю мыть в зале. Подбираю окурки, складываю их в пакет. Петя сидит на стуле.

— Мышь, возьми, — протягивает мне пачку сигарет. — Бери, нам не нужно, а ты обменяешь на толкучке...

Им не нужно, мальчик умер, теперь Пете с женой много не требуется. Я беру сигареты, привыкла не отказываться. Петя начинает наигрывать печальную мелодию, звуки чистые и пронзительные, скользят по нашему Дому, заполняют его тишину какой-то иной жизнью. Я замечаю, что у входа в зал стоит Фомина. Мне кажется, что она плачет.

Свист боцманской дудки поглощает звуки скрипки.

— Девочки! Готовимся! — орет Лаур.

Дом начинает оживать, я покидаю зал.

Утро тихое и прозрачное. Внизу висит туман, сквозь пелену еле просматриваются строения. Мы и наш Дом — как остров, оторванный от остального мира. Я бегу в туалет. Травка нежно покрыта каплями росы.

— Мышь! — окликает меня Егор Николаевич. — К тебе пришли.

Кому я понадобилась? Валет пришел? Решаю сначала встретиться. Бегу к воротам. Калитка пронзительно скрипнула — зяблый матросик повернулся ко мне. Виктор Рачков!

— Ты жив?! — смотрю я на него. — Нам сказали, что вас потопили.

— Как видишь, слухи о нашей гибели были несколько преувеличены! — улыбается он. — Как вы?

Он оглядывает меня, только сейчас начинаю понимать, что стою перед ним в одной ночной сорочке, на плечи наброшен ватник.

— Значит, Качалов жив? — осторожно спрашиваю я.

— Он там... — Рачков кивает в сторону строений. — На дне отлеживались пять суток. Отдохнули... Ты не волнуйся, он в норме. Ходит, правда, еще неважно. Вчера из госпиталя выписали. Можешь Валентину позвать?

— Конечно! Жди здесь!

Я несусь к Дому. На бегу думаю, как же она пройдет? Пропуск ей ни за что не дадут. Егор Николаевич дорожит местом и рисковать не будет. Правда, я знаю одну лазейку — проведу. Влетаю в Дом.

Распахиваю дверь в номер Валентины. Она лежит, укутавшись с головой в одеяло.

— Вставай! — тормошу ее. — Жив твой Качалов! Живые они!

— Отстань! — просит она, еще больше закутываясь.

— Живые они! Шура живой! Вставай, он ждет тебя!..

Из скомканного одеяла показывается растрепанная голова Маши Восковой. Смотрит на меня сонными глазами.

— Кто ждет?

— Где Фомина? — спрашиваю ее.

Быстро освоилась в Доме. Рот хранит следы ночной помады, личико помято.

— Откуда я знаю! — сладко зевает она. — Мне сказали, комната свободна... Можно занять. Который час, Мышь?..

Я не слушаю ее, мчусь к Краскину.

Врываюсь в его кабинет.

— Где она!? Фомина где?!

Краскин сидит вместе с Захарчуком. На столе немудреная закуска, бутылка. Смотрят на меня пьяными глазами.

— Нет ее... — вяло отвечает капитан Краскин. — Ты бы оделась, а то ходишь расхристанная...

— Иди сюда! — жестом предлагает мне Захарчук сесть рядом с ним.

Разомлевший распаренный кот.

— Куда вы ее дели, суки?! — нож всегда у меня в кармане ватника, достаю его — лезвие с легким звоном выскакивает. — Сдали ее, гады! Шкуру свою мерзкую спасаете!..

— Ты не суетись! И нож спрячь, дура! — орет Захарчук. — А то сейчас встану и так отшлепаю!.. Он пытается приподняться, не может. Видно, сидят долго и много выпили.

— Ты, Мышь, не ори. Валентина ушла, — спокойно говорит Краскин. — Выправили ей документы, она и ушла. Куда — не скажу, потому как сам не знаю, да и не надо знать... Ибо умножающий знание, умножает скорбь.

— Не верю я вам! Где она?! — упорствую я.

— Нет ее! И не ори на весь Дом! — орет Краскин. — Честное слово даю, что не знаю, куда она пошла...

— С ней все нормально... — поясняет Захарчук. — Ей здесь не место, рожать надо... Да и характер у нее! Зачем она тебе?

— Качалов жив, их не потопили... — говорю я. — Жених ее пришел.

— Не знаем, Мышь, куда она подалась. Честно, не знаем! — говорит капитан. — Рады бы помочь моряку, но не знаем...

Краскин печально смотрит на меня. Я верю ему. Хочу верить в то, что ушла Фомина с нормальными чистыми документами.

Капитана Краскина арестовали буднично и просто. Днем во двор въехал легковой автомобиль. Два человека в шинелях тонкого сукна, но без погон вошли в Дом. Один с водителем остался у машины. Перебросились с Василием парой фраз, стрельнули у него пару американских сигарет.

— Наши лучше, — сказал шофер. — В этих сладость какая-то.

— Турецкий табак... — объяснил ему Василий.

Из Дома вывели Андрея Ивановича. Шел в парадном кителе, на котором одиноко расположился Орден Красного Знамени, шинель нес на руке. Сопровождавшие его несли в руках бумаги, видно, из сейфа нашего политрука. У крыльца его ждали Арон Моисеевич и Захарчук. Врач сдернул с головы фуражку, неумело поднес ладонь к виску, стушевался совсем. Протянул руку. Краскин улыбнулся, пожал. Захарчук протянул свою руку, затем обнял Краскина, нежно хлопнул по плечу. Сопровождающий в длинной кавалерийской шинели терпеливо ждал, затем подтолкнул нашего политрука к машине. Краскин прошел, аккуратно обходя лужи. Около автомобиля он задержался, оглянулся на меня. Может, хотел что-то сказать, может, просто улыбнуться...

— Молчать! — предупредили его.

Толкнули в салон. Я заметила, когда машина разворачивалась во дворе, как из окна второго этажа смотрят на все это наши. А Инга Лаур курит на крыльце Дома, стоит в гимнастерке и овчинной безрукавке, которую Краскин не снимал даже в самые теплые дни.

Василий закрыл за машиной ворота. Лаур засвистела в боцманскую дудку.

— Мышь! Прибери в кабинете! Василий, помоги ей вещи мои перенести!..

Развернулась и ушла в Дом.

— Куда перенести? — спрашивает Василий и смотрит на меня.

— К Краскину в кабинет... Теперь у нас новый начальник, как я понимаю... — тихо говорю я.

— Мать ее! Теперь эта сука даст нам просраться!.. — охает Василий, но не продолжает, косясь на меня.

Я иду в Дом.

В кладовке достаю из тайника все свои сокровища и сбережения. Ни с кем не прощаюсь, даже с бабой Пашей, ухожу по-английски через черный ход. В заборе за сараем есть лаз, для взрослого слишком узкий, но я без ватника протискиваюсь. Я не оглядываюсь на Дом, просто ухожу...

Меня нашли уже после войны. Надо было на толкучке купить другую метрику, но я по собственной наивности и глупости жила со своим свидетельством о рождении. Стояли тихие яркие летние дни. На грузовиках свезли на рыболовецкий причал. Дымил трубой морской буксир, рядом стояли три баржи...

Я раньше даже не понимала, какие они все были красивые и молодые. Только сейчас, когда нас согнали всех вместе и их было так много, я увидела: они красивые. Я их всех знала или почти всех. Многие имена и фамилии я не помнила, но лица были знакомые. Одеты все были по-разному — кто в легком платье, кто-то успел подготовиться в дорогу, но все мне казались очень нарядными, может, оттого, что были молоды и красивы. Это даже чувствовали охранники, как-то весело помогали спрыгнуть с грузовиков, старались подхватить легкие девичьи тела, на мгновение прижать их к себе.

— Куда нас? — робко поинтересовался кто-то, когда стали грузить на баржи.

Может, другим бы и не ответили, но кто откажет красивым и привлекательным женщинам.

— На Сальм... остров Сальм... — быстро и тихо сказали.

Тут же по нашей толпе прошелестело название острова. Это далеко? Кто это знает. Наверное, далеко. Мы стали не нужны, потому и отправить нас должны подальше...

— Шевелитесь, девоньки! Торопитесь! — весело шел вдоль строя молодой офицер. Стеком кокетливо постукивал по лаковому голенищу сапога. — Скоро отплываем! Не задерживаем отправление транспорта!

Нас быстро погрузили на баржи. Мы стоим на дне, плотно прижимаемся друг к другу. Над нами нависают высокие борта, наверху стоят солдаты с винтовками. Поперек баржи проложены дощатые мостки, по которым свободно прохаживаются солдаты. Выше яркое голубое небо. Баржу качнуло, мы плывем на остров Сальм. Охранник на палубе закурил.

— Хочешь «петушок» пососу?! — игриво предлагает солдату кто-то. — Ты мне папироску дашь!

— Молчи, сука! — лениво сплевывает солдат окурок.

Его подхватывают, докуривают, передавая из рук в руки. Когда доходят до меня, я отказываюсь...

— Ты чего, Мышь? — удивленно смотрит на меня девушка.

Я не узнаю ее. Их было слишком много, тех, кто работал в Доме. Мы стоим, сесть нет никакой возможности. Кому-то стало плохо. Ветер почему-то почти не залетает в трюм барж.

— Солдатик, дай воды!.. Пить хочется! — просят из толпы.

Тот даже не смотрит на нас, любуется красотами океана.

— Немного воды!.. Совсем жажда замучила!

— Чего прирос к ружью!? Воды давай! Стручок!

Солдат лениво смотрит вниз. Его просят. Кто-то ругает. Он не спеша расстегивает гульфик...

Струя ударила в лица, тела... Увернуться или закрыться было невозможно — стояли так плотно, что никак не увернуться...

Наши кричат. Солдат безразлично продолжает шагать по доскам над нашими головами.

«Товарищ, я вахту не в силах стоять...» — запел кто-то из наших. Может, та, из последнего набора, пока я работала, не помню, как ее звали... Очень душно.

Я смотрю на небо. Уже вечер, но очень светло. Наступили белые ночи. Солдат куда-то ушел, чего нас охранять — вокруг океан... Шум воды за бортом баржи убаюкивает, навевает сон. Океан тих, наверное, ни одной волны, как зеркало... Проревела сирена на буксире. Я понимаю, что перестала слышать плеск воды от движения. Приехали? Остров Сальм. Странное название — Сальм. Вокруг тихо, ни одного плеска, океан, как зеркало...

Вода совершенно неподвижна, как зеркало.

— Редко бывает! — оторвался от перископа штурман. — Командир, они почти готовы!

Качалов подошел к перископу.

В перекрестье линий прицела виднелись буксир и три баржи. Лодки перевозили солдат с барж на буксир. На корме рубили канат. Поспешно.

— Готовы? — поинтересовался у Качалова человек в армейском френче без знаков различия.

— Посмотрите сами... — уступил место у перископа Качалов. — Что на баржах?..

— Отходы. Я же говорил вам — вредные отходы... — с интересом смотрел в перископ пассажир. — Какие-нибудь сомнения?

— Осадка незначительная. Баржи не загружены... — ответил Качалов.

— Груз просто легкий! — весело ответил ему человек во френче. — Думаю, капитан, можно начинать!

— Приготовились! — командует Качалов.

Смотрит в прицел — буксир, отчаянно дымя трубой, отходит от барж. На рубке мигает сигнальный прожектор, даже вымпел на мачте взлетает. Висит безжизненным лоскутком. Океан совершенно неподвижен.

— Первый, третий и пятый торпедные аппараты готовы! — отозвались из боевой части.

Лодка подработала двигателем, пока точно не встала перед целью, чтобы одним залпом накрыть все три баржи...

— Пли!.. — отдает Качалов команду.

— Первая пошла! — штурман включает секундомер.

— Вторая пошла!

— Третья пошла!..

— Тридцать секунд до цели... Двадцать секунд... Пятнадцать секунд... десять... пять... — смотрит на стрелку секундомера штурман.

Человек во френче зачем-то смотрит на свои ручные часы.

На зеркале воды след от идущих к баржам торпед выглядел очень красиво. Я этого не видела, стояла вместе со всеми в трюме. Но услышала звук от идущих к нам торпед. Вернее, потом мне казалось, что я слышала шипение от плывущих к нам торпед. Потом удар в борт...

Торпеды поразили баржи через равные промежутки времени. Взлетели вверх столбы пламени, моментально почернели, повисли над водой...

— Там были люди!.. — Качалов посмотрел на человека во френче.

— Дайте-ка! — по-хозяйски отодвинул он его от перископа. — Где вы людей увидели?.. Никаких там людей нет, капитан...

Дым над водой продолжает висеть, хотя сами легкие баржи уже затонули. На поверхности маленькие точки — головы людей, отчаянно борющихся за свою уже прожитую жизнь.

— Всё! Затонули... — удовлетворен человек во френче. — Хороший выстрел. Не зря мне вас рекомендовали как одного из лучших подводников... — хвалит он Качалова.

— Там люди... — повторяет капитан.

— Нет там никаких людей! И не было! — обрывает его гость. — Погружайтесь!

— Здесь командую я! — говорит Качалов. — Разрешите? — пытается пройти к окуляру перископа.

— Ошибаетесь! — не пускает его гость. — Пока я здесь, то и командую я! Погружайтесь!

Он в последний раз посмотрел в перископ — маленькие точки на ровной воде. Солнце по-ночному висит низко над горизонтом и высвечивает их. Кажется, что можно различить даже цвет волос — темные, светлые...

— Идем домой! — говорит человек во френче. — И кончайте свою совесть мучить — не было там никаких людей. Военные отходы... Да. Именно. Военные отходы!

Ему понравилось определение, которое он нашел. Военные отходы.

Капитан третьего ранга Александр Сергеевич Качалов застрелился в офицерском общежитии, у себя в комнате. Утром, сразу же, как вернулись с задания. Никаких записок не оставил. Я это узнала только через четыре года, случайно встретив акустика Рачкова. Мы шли с мужем по набережной и встретили его. Я сначала не узнала его, наверное, бы мимо прошла, но он окликнул меня: «Маша!» Я уже давно не Маша и отвыкла от своего прежнего имени. Поморы, которые меня подобрали, дали мне чужое свидетельство. Я почти сутки болталась в ледяной воде, как выжила — не понимаю, повезло, что меня отшвырнуло взрывной волной и, самое главное, что и спасло меня, рядом оказалась широкая доска от бортовой обшивки. Я худая и маленькая была, смогла забраться на нее, как на плот. Так и проплавала, пока поморы не спасли. Я стою перед Рачковым и через силу возвращаюсь в свое прошлое. Я уже другая, мне совершенно не хочется этого. Играет музыка, нарядные пары идут по набережной. Рядом стоит мой муж. Солнце светит в глаза, мне плохо видно. Замечаю, что Рачков в штопаном бушлате, небритый, долго говорит про Качалова. Потом замечает, что мне неинтересно его слушать. Неловко склонил голову и пошел. Как-то боком и осторожно, раньше, как помнится, совсем иначе вышагивал. Да, мужа моего звать Вениамин, раньше Валет. Но это давно было...

Санкт-Петербург, MCMXCIX

ИННА ТУМАНЯН

Мать, о мать моя, мамочка...

— Ничего подобного! — резко, раздраженно сказала я.

И тут же осеклась. Я ведь дала себе слово, в который раз уже, не возражать, не ввязываться в этот бессмысленный бесконечный спор. Где-то в глубине сознания мелькнуло: это я пытаюсь преодолеть свой страх. И вдруг почувствовала знакомую тупую усталость.

— Ну хватит об этом. Сколько можно?

Откинувшись на спинку скамейки и прикрыв глаза, я стала смотреть куда-то в сторону.

Только что прошел теплый дождик, и опять выглянуло солнышко, но оно уже садилось. И от этого желтого неяркого света заходящего солнца появилось ощущение покоя, хотелось здесь остаться, остановить время и смотреть, как капли дождя блестят на посвежевшей листве. Господи, сколько лет этим старым деревьям... Сто?

— Да? Ты так считаешь? — не унималась мать, и в голосе ее послышались знакомые металлические нотки.

Не открывая глаза, я представила ее выражение лица, жесткий взгляд, слушала этот железный голос и слышала неутомимое желание говорить, говорить...

— Я не хочу продолжать этот разговор, — я почти умоляла ее. — Я, наверное, не права. И ты тоже. Ну и поставим точку. Хоть один раз.

— Так что же, правых нет, по-твоему?

— Нет. Нет правых, мама.

— Как же это может быть? Нет, ты так говоришь, а сама думаешь, что права ты! А мне не нужна твоя снисходительность! И жалость тоже не нужна!

— Отчего ж так?

— Жалость унизительна. Да-да, кажется, Толстой сказал, что жалость унижает человека.

— Ну да. И еще это ваше любимое: «Умри, но не давай поцелуя без любви». Чушь. Все чушь.

— Да я хочу, чтоб ты поняла наконец...

В голосе ее послышались слезы.

Боже, я все знаю, что будет дальше. Слезы, слезы, потом она станет жалкой, беспомощной, беззащитной, я прокляну себя, и мне будет стыдно. Потому что я знаю, что ей хочется быть мирной, теплой, тихой, но никак никогда это не получается. Ну никак не получается. Никак. Это, черт возьми, никак не получается.

— Ну а вообще-то, как твои дела? — мать вдруг заговорила холодно, отчужденно, но мирно.

— Да ничего, мам. Как-то живу. Правда, даже не знаю, что тебе сказать. Нормально все. А ты... как?

— Здесь тихо. Это радует. Все остальное меня... А! Ты пришла, вот и хорошо. Подумать только, вот было солнце, а ты небось уже шла по лужам, да? Погода теперь сырая. Листья осыпаются. Подумать только, за несколько дней... Как дети?

Я почувствовала, как все внутри у меня замерло.

— Какие дети, мам? Ты же знаешь, у меня нет детей. Если ты про Лелькиных... Я редко вижу Лелю.

— А ведь она твоя сестра.

— Да. Так уж получилось. У тебя была своя жизнь. У меня своя. У нее своя.

— Аленка уже начала ходить? Ах, ты боже мой! Ты ей от меня ботиночки купи. Я так хотела, чтобы первые ботиночки были от меня.

— Аленка уже школьница.

— А на карточке узнает? Хотя маленькая была... Извини, я тебе много хлопот доставила.

— Не много, мама.

— Но ведь ты не очень расстроена? Не плачешь ведь?

— Не плачу, мама.

— Как-то мы не так с тобой жили...

— Не надо опять об этом. Я пойду. Мне пора.

— Ты... придешь? Когда ты теперь придешь? Когда ждать-то...

— Приду. Может, через неделю. Может, раньше. Вот, цветы тебе принесла, твои любимые.

— Зачем? Они завянут быстро. Лучше горшочек какой-нибудь, пусть цветут до поздней осени. Но ты приходи. Обязательно. Что ты молчишь? Не молчи.

— Я должна идти.

— Хоть несколько минут еще... Смешно, да? Про минуты... А время девать некуда. Тебе очень одиноко, я знаю. У тебя много друзей. Но... Все равно. Тебе должно быть одиноко.

— А когда мне было не одиноко? С этим люди живут. И я живу. И ничего.

— Но ведь я... Когда я... Разве я... Неужели тебе со мной... Без меня тебе разве...

— И с тобой. И без тебя. И без себя. Что об этом говорить.

— Ты ведь дороже мне всех на свете, — с тоской сказала мать. — Дороже отца твоего, дороже Лельки...

— Знаю, мам. Знаю, — я чувствовала, как все во мне закипает, поднимается куда-то вверх, хватает за горло. Сейчас я опять сорвусь, меня понесет и ничто уже не остановит. — Знаю! Знаю! И все помню! Помню, как на моем дне рождения ты произнесла тост: «Если моей дочери отрежет ноги трамваем, я буду век за ней ухаживать, пока способна хоть ползать». Все обалдели, а ты даже не поняла, что ты говоришь!

— Какие глупости. Я этого не помню. Какая ты... невеликодушная.

— А я помню! Помню. А я помню! Ты всю жизнь хотела меня сломать, обломать. Не вышло, ничего не вышло! А помнишь, как ты хотела загнать меня в свою родную партию? А я помню! И Лельку тоже. Тебе было стыдно перед товарищами: как же, ты старый член партии, и отец, и твои братья и сестры, а дети такие-сякие-эдакие! Не вышло, не вышло! Ты упрекала меня, что я оставила тебя без внуков! Ты знала, что мне было трудно тогда одной сладить. Но ты сказала, что не будешь сидеть с внуками, и с Лелькиными не сидела, ты предпочла дежурить в райкомовской библиотеке, тратить время на эту дурацкую затею, вот Лелька и осталась без профессии, а я не захотела! А ты упрекала меня! Ну чего ты добилась? Муж бросил, дети отошли, друзей-товарищей — как перестала быть начальницей — ветром сдуло! Одна! Одна! Чего ты добилась? Господи, что же вы все такие уроды?! Да разве я забуду, как хоронили бабушку, а ты все спрашивала: «Почему покойника несут вперед ногами? Почему в могилу бросают землю, лишнее, мол, все это, глупые условности...» Господи, да откуда вы такие, инопланетяне? Или не знали ничего, или забыли, забыли, все забыли! Семья большая, и не встречаемся, никто ни с кем, ни на свадьбах, ни на похоронах... Весь род распался! Развалился, рассыпался, все корни обрублены, иссохли, сгнили! Чего вы добились? Чего? И ничего уже не поправишь! Беда! Это беда, мам...

Я выдохнула последнее слово и замолчала.

И мать молчала. Вдруг стало тихо-тихо, только где-то невдалеке щебетала одинокая птичка.

Не знаю, сколько прошло времени в этой тишине и молчании. Я встала.

— Я пойду.

Мать ответила не сразу, потом словно прошелестела словами:

— Иди... Когда повернешь в конце аллеи, оглянись и помаши рукой, ладно?.. — она каждый раз говорила одно и то же.

Я затворила калитку, зачем-то сгребла ногой листья — и пошла.

Опять заморосил дождь. Вокруг ни души. Где-то играло радио.

И вдруг я побежала, быстрей, быстрей, все быстрей. Я бежала, не оглядываясь, шлепая по лужам, слезы застилали глаза, и я размазывала их кулаком и бормотала: «Я приду, мам, приду... Только дай мне уйти...»

В конце аллеи я остановилась и обернулась.

Какой благостный свет был вокруг. Там, у могилы матери, которую уже почти не видно, она была далеко! Видно только мокрую от дождя скамейку среди травы в последнем луче заходящего солнца.

Я вздохнула с облегчением, счастливо рассмеялась, помахала рукой и сказала: «Ку-ку», как всегда говорила, когда чувствовала себя освобожденной, свободной.

И вдруг заметила, что цветы так и остались у меня в руках, букетик белых ромашек. Они жгли мне руки, мне хотелось избавиться от них, бросить куда-нибудь в урну, но урны не было, и я положила их на первую попавшуюся могилу.

И тут я разрыдалась. Впервые за пятнадцать лет. Я не плакала ни на похоронах, ни после, все эти годы ни одной слезинки, а сейчас рыдала в голос, выла, громко, надрывно, захлебываясь слезами, и повторяла, повторяла без конца: «Мамочка, мама, мамочка моя, прости меня, прости, если можешь. Мамочка, прости, я больше не буду...»

НИЧЕГО ОСОБЕННОГО

ВИКТОРИЯ НИКИФОРОВА

Асексуальная революция Вонг Карвая

Вонг Карвай снимает кино в Present Continuous — длительном настоящем времени. Я закуриваю. Мир тормозит. Крупный план зажигалки. Пространство вокруг меня рассекают какие-то люди. Язычок пламени облизывает сигарету. За окном шумит улица. Снятые ускоренной съемкой мимо проносятся чьи-то жизни. Я затягиваюсь. В глубине кадра кто-то умер, а кто-то влюбился. Мир на полных парах несется к концу света. Но мое лицо неподвижно. Я выдыхаю дым. Камера медленно переводит взгляд на потеки дыма в неподвижном воздухе.

Вонг Карвай помешан на сигаретах. Иногда кажется, что все его кино проплачено каким-нибудь «Филип Моррисом». Сам Хамфри Богарт не умел так многозначительно затянуться, как Тони Люн, звезда фильмов Вонг Карвая. Про гонконгского режиссера говорят, что ни одну его картину невозможно представить без сигарет, часов и прихотливого движения камеры Кристофера Дойла. В «Любовном настроении», его последнем фильме, Дойл немного присмирел и перестал отпляєывать танго с камерой на плече. Но ни от часов, ни от сигарет Вонг Карвай отказаться не смог.

«Дым сигареты — продолжение чувств героев», — сказал он на московской пресс-конференции. Как и все его слова, эти ничего не объясняют в его фильмах. Затяжка, выдох, зазмеившийся в пустоте, просто выполняют первейшую задачу кино. Они фиксируют чистую длительность мгновения. Эту неуловимую субстанцию Вонг Карвай ищет не так давно. Он начинал работать в совершенно традиционных жанрах — гангстерском боевике («Пока текут слезы»), костюмной мелодраме («Прах времен»). Даже воспетый критиками, расхваленный Тарантино, усыпанный призами «Чунгкингский экспресс» слишком напоминал размашистый почерк сочинителя «Криминального чтива», чтобы быть полностью самостоятельным.

Но именно в «Чунгкингском экспрессе» появились кадры, не похожие ни на что в мировом кино. Средний план: коп, поедающий салат. Крупно: рука копа с вилкой. На вилке огурец. Крупно: глаза копа. В них тоска. Ничего банальнее мы, кажется, в жизни не видели. Тем более что салат ужасно знакомый. В «Чунгкингском экспрессе» он называется «салат от шефа», мы чуть ли не то же са-

мое едим под именем «салат оливье». Но чем дольше мы вглядываемся в этот кадр — а режиссер дает нам время, — тем прочнее врезается в память эта минута. И тоска в глазах Тони Люна обретает совершенно невероятный масштаб. Что-то в ней прямо тристановское, оперное, с размахом на четыре акта и бесконечный дуэт в финале. То есть совершенно неприложимое к нормальной жизни и нормальному салату. Так не живут и не тоскуют — разве что в странном мире, созданном Вонг Карваем.

Вонг Карвай не первый снял своих героев приплясывающей камерой и расположил их в китайской головоломке сценария, состоящего из нескольких историй. Но он первый сообразил поместить персонажей в другое измерение, в котором они плавают, как рыбки в аквариуме. Он изменил время, в котором они живут. В их времени нет ни вчера, ни сегодня. Есть только вечное сейчас, длящееся мгновение, в которое рука подхватывает на вилку огурец. Поначалу, еще только научившись искривлять время, Вонг Карвай злоупотреблял стробоскопическим эффектом. Он пускал пленку так, что персонажи двигались на экране не плавно, «как в жизни», а словно видак включили на перемотку по кадрам. Потом он научился достигать того же эффекта более тонкими средствами. Паузой в разговоре. Дымом сигареты. Взглядом Тони Люна.

При этом с самого начала режиссер понимал, что лучше всего его эксперименты с временем работают в самом обыденном пространстве. Действие «Чунгкингского экспресса» и «Падших ангелов» происходит в Гонконге, самом экзотическом, наверное, городе планеты. Но снят он так, что его узнает любой москвич. Злые переулки, и равнодушная толпа, и дешевые закусочные, и места невстреч — все это найдется в любом мегаполисе. В «Счастливы вместе» герои едут из Гонконга в Буэнос-Айрес, и ни мы, ни они не замечают перемен, оказавшись на другом конце света. Те же кабаки, те же обшарпанные двери с оборванными звонками, те же кривые улицы, ведущие прямиком в разлуку. В финале герой, потеряв все, возвращается в Гонконг и идет по нему, свободный, отчаявшийся, почти счастливый. Какая разница, сколько километров до экватора. Оператор Вонг Карвая Кристофер Дойл никогда не снимает пейзажи, он снимает состояния души. Чтобы узнать их, необязательно объездить мир.

Заторможенность персонажей Вонга, прислушивающихся к чему-то в себе, легко спутать с наркотическим трипом. Когда в его картинах действуют маргиналы, это впечатление усиливается. Этой болезненной красоте кадров так легко сойти за галлюцинацию. В «Падших ангелах» бредят вор, киллер и его наводчица. Это самый неудачный фильм Вонг Карвая. Нормальный зритель думает: так и надо. Эти чокнутые уголовники только таким и могут видеть мир. В «Чунгкингском экспрессе» одна из героинь промышляет наркотиками, но по-настоящему Вонг Карваю это неинтересно. В «Счастливы вместе» герои гомосексуалисты. Но режиссер подчеркнул

это в начале постельной сценой только для того, чтобы через пять минут заставить нас об этом забыть. Он уже понял, что снимает про всех и для всех, независимо от пола, возраста и сексуальной ориентации. Странное состояние его героев, выпадающих из нормального мира, это всего лишь влюбленность.

Не правда ли, как просто. Люди не ширяются, не торчат, не стреляют друг в друга, не режут себе вены, только встречаются под фонарем, а Вонг Карвай рискует снимать про таких отщепенцев кино. В «Любовном настроении», окончательно найдя свою тему, он делает своими героями двух заурядных обывателей. Попав в объектив его камеры, они переигрывают всех суперзвезд доброго старого кино. Хоть Жана Габена с Арлетти. Хоть Вивьен Ли с Лоренсом Оливье.

Ли, героиня Мэгги Чун, работает секретаршей, Чоу, герой Тони Люна, — журналистом. Муж Ли изменяет ей с женой Чоу. Они об этом знают. Чоу приглашает Ли поужинать, она советует ему написать роман. Соседи ночь напролет играют по маленькой. Однажды она заходит к нему в комнату, а выйти не может: соседи внезапно вернулись и могут ее заметить. Она сбрасывает туфли и дремлет на его кровати. Он читает газету. В конце фильма он предлагает ей улететь вместе с ним. Она отказывается. Ни одного поцелуя. Один раз она дотрагивается до его руки. Этот кадр работает посильнее, чем все сплетения в «Основном инстинкте».

Про «Любовное настроение» Вонг Карвай говорил в Москве так же неточно, как всегда. Кстати, важное свойство его фильмов — они фатально ускользают от описания. Словами передать можно только сюжет, а он беден и выдыхается на полуслове. Дальше — тишина, все, что остается в ней, и есть главное содержание вонговских лент. По Вонгу, получается так, что герои «Любовного настроения» не сошлись, потому что стеснялись соседей. Действие, мол, происходит в 60-е, когда граждане жили в коммуналках, следили за приличиями, комплексовали по пустякам. Короче, такой «Дом, в котором я живу».

Между тем уже с первого кадра «Любовного настроения» понятно, что у героев ничего не выйдет. Только взглянув друг на друга, они, как в воду, вступают в особое время Вонг Карвая, в котором нет ни тогда, ни потом. В этом длительном настоящем ничего не может случиться, здесь нет ни причин, ни следствий. Здесь всегда идет дождь, здесь нечего сказать друг другу, здесь волшебная музыка отмеряет секунды небытия. Женщина спускается по грязной лестнице за лапшой, она весь вечер сидит одна, и ей лень готовить. Мужчина поднимается ей навстречу. Режиссер очень осторожно применяет здесь свой любимый стробоскопический эффект. Почти незаметно. Мы так и не успеваем собразить: то ли изображение действительно обработали, то ли это у нас плывет в глазах. То ли это оптика влюбленности, которая меняет мир и наполняет тайным смыслом любой пустяк.

Этот мир так похож на реальность и так мучительно далек от нее. Вонговская коммуналка недосягаема, как потерянный рай, собственно, об этом — а не о несостоявшемся романе героев — мы и грустим все полтора часа экранного времени. Его фильмы словно напоминают нам о самой сути кино — иллюзии более убедительной, чем сама жизнь. Они говорят, что все происходящее на экране прекрасно только потому, что невозможно. Это сверхсюжет и «Чунг-

кингского экспресса», и «Счастливы вместе», и «Любовного настроения». Несчастная любовь лишь метафора зрительской тоски по экранному раю.

Впрочем, и несчастную любовь гонконгский экспериментатор толкует довольно смело. Только на первый взгляд «Любовное настроение» вызывающе традиционно. Под прикрытием большого голливудского стиля Вонг Карвай совершает революцию в наших чувствах и чувствительности. В своей сентиментальности он куда радикальнее, чем патентованный революционер Ларс фон Триер в его эскападах. Фон Триер моделирует «Идиотов» и предлагает нам на них любоваться. Вонг превращает в идиотов нас самих. После его фильмов хочется влюбляться в раскосых красавцев, которых и на свете-то не существует, бросать все, ехать на другой конец света и оставаться там без надежды и без гроша в кармане. Только с глупой сладкой песней, которая рассказывает тебе о каких-то невозможных типах, умудрившихся быть So Happy Together.

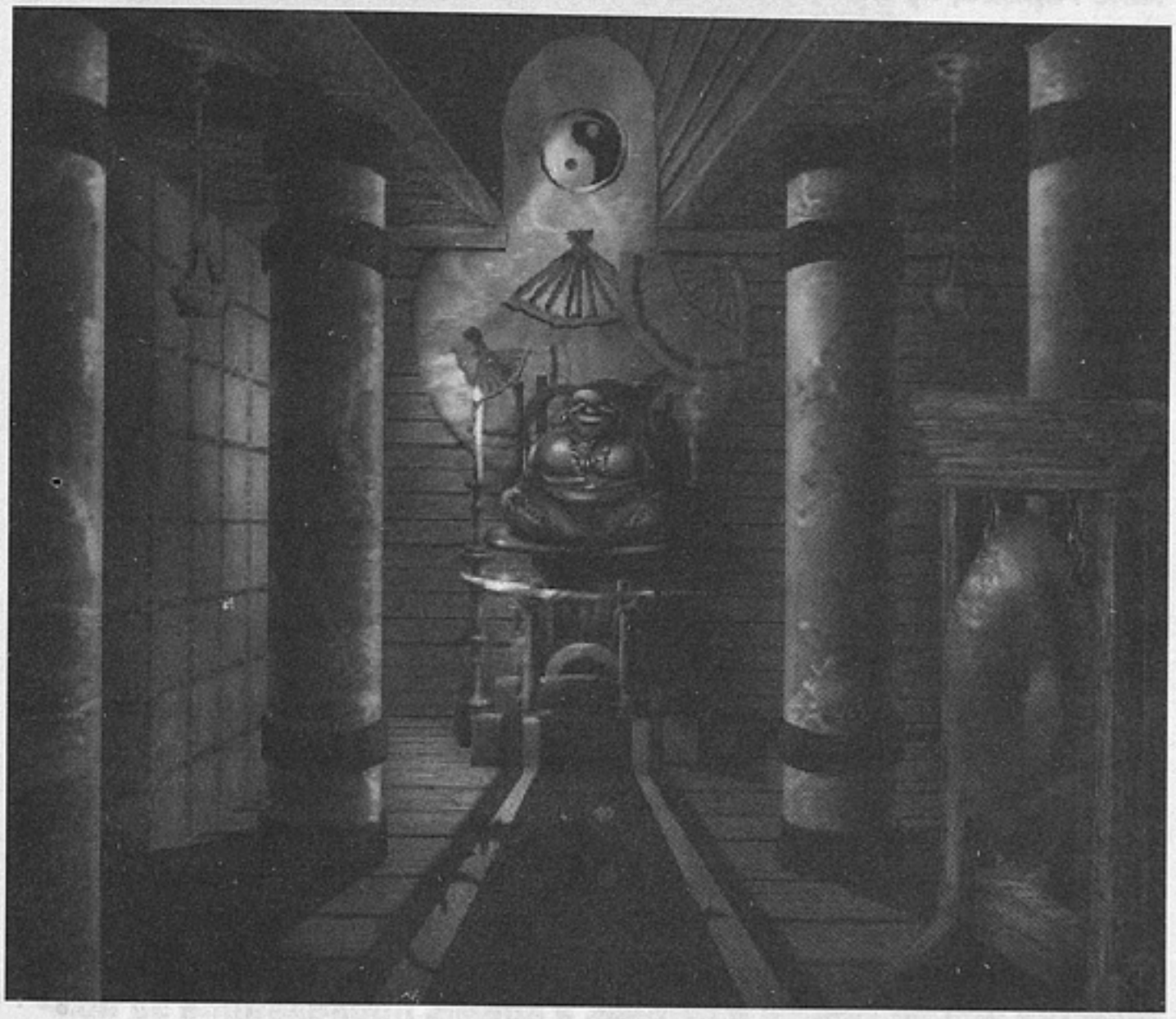
Датский радикал должен жутко завидовать гонконгскому коллеге. Нет сомнения, что вызывающая сентиментальность Вонг Карвая скоро овладеет массами переимчивых кинодеятелей. Так, с многозначительными паузами, с сигаретным дымом, с сладким саундтреком начнут снимать все. Из Гонконга придет мода на платоническую любовь. Кинодивы будут прикрывать колени, киномачо научатся томно вздыхать. «Космополитен» будет учить азбуке цветов, а «Плейбой» — искусству сложения сонетов. Вонг Карвай застынет в статусе классика. Маргиналы начнут исподволь готовить новую сексуальную революцию. Но пока революция — это «Любовное настроение». Оно дотрагивается до самых потайных струн души, которую XX век у индивидуума ампутировал. Этот фильм при всем его целомудрии шокирующе интимен.

У каждого любителя кино, наверное, есть свой стыдный фильм. Не порнуха — хотя, наверное, может быть, и она. Иногда откровенно плохой фильм. Иногда общепризнанный шедевр. Это не важно. Важно, что этот фильм ты можешь смотреть по сорок раз и он не надоедает. Он рассказывает тебе о тебе самом что-то такое, чего ты не расскажешь ни другу, ни психоаналитику, ни случайному попутчику в поезде. Такое кино можно смотреть только в одиночестве. После него нельзя делиться умными соображениями насчет того, какой фильм процитировал режиссер на двенадцатой минуте. Вместо этого хорошо брести по ночной улице, потряхивая головой, медленно приходя в себя, непонятно над чем грустя, непонятно чему радуясь. Настоящие киноманы меня поймут. Мне кажется, Вонг Карвай попытался сделать «Любовное настроение» именно таким.

В общем, кино, наверное, так любить нельзя. Так можно любить иностранного актера на фотке или песню. Какую-нибудь совершенно невозможную, сладкую, дурацкую песню, которая вот уже двадцать лет из твоих тридцати переворачивает тебе душу. Недаром Вонг Карвай говорит, что почти все его фильмы рождаются из мелодии. Это нетрудно услышать. «Чунгкингский экспресс» возник из песни California Dreamin, «Счастливы вместе» — из одноименной песенки So Happy Together, «Любовное настроение» — из музыкальной темы, задающей ритм шагов героев. Иррационализм Вонг Карвая, слепой и нежный, полнее всего реализуется в этих попсовых мотивах. С их помощью он выключает время и уходит в свое «длительное настоящее».

АЛЕКСЕЙ ДОЛЖЕНКОВ

Люди, которые играют в игры, игры, в которые играют люди



Все люди разные, игры тоже. Причины, по которым человек садится за компьютерную игру, могут быть какими угодно.

Большинство людей, предпочитающих ролевые игры (RPG, сокращенно от Role Playing Games), что-то не устраивает либо в нашем мире, либо в том месте, которое они здесь занимают, в общем, данный выбор обусловлен желанием убежать от реальности. Для тех, кто не согласен, оговорюсь: возможно, вы просто устали от обыденности. В любом случае не мне осуждать или превозносить людей, делающих такой выбор, так как доля ролевых игр среди тех, которые мне нравятся, довольно велика.

Но перейдем к играм, ведь о людях можно говорить бесконечно. Игр много, и все они разные, отличаются друг от друга и ролевые игры, на которые почему-то «подсел» я. Некоторые становятся культовыми, среди классичесних ролевых игр ярким примером является серия Wizardry. После выхода седьмой части автор и создатель серии D.W Bradley начал работу над собственным проектом, и вот недавно игра появилась в продаже.

Если вкратце, то Wizards & Warriors — это исключительно одиночная игра (Single Player only), в ней не предусмотрен многопользовательский режим, но менее интересной она от этого не становится. Играть в Wizards & Warriors — все равно что читать книгу в жанре фэнтези, причем, замечу, хорошую книгу. Разница только в том, что ты можешь видеть описываемые события и до некоторой степени управлять ими.

Игровой процес прост, но в то же время неуловимо притягателен. Сначала ты заходишь в гостиницу и набираешь компанию героев, при выходе тебя встречает староста деревни, рассказывает странноватую историю, полную пафоса и недобрых предзнаменований, а затем просит принести с кладбища легендарный меч. По пути тебе встретится зловещий странник, направляющийся в деревню, а вернувшись, ты обнаружишь, что староста умер при весьма странных обстоятельствах. С этого все и начинается.

Твои герои изначально могут быть воинами, священниками, магами или ворами, по мере прохождения они перенквалифицируются и могут даже стать мастером дзен, валькирией и ассасином. Каждый герой может вступить в одну или сразу несколько профессиональных гильдий. В гильдиях можно тренироваться, брать задания, выполнение которых повышает ранг в гильдиях и дает доступ к специальным тренировкам.

В игре много персонажей, с которыми можно поговорить, причем из разговоров можно узнать секреты, получить ценную информацию и дополнительные задания.

Сюжет предусматривает две концовки — для «добрых» и для «злых». В первом случае ты спасаешь мир и получаешь благодарность от богов. Во втором — ввергаешь мир в пучину тьмы и хаоса.

По ходу действия ты погружаешься в виртуальный мир, и он становится реальным для тебя. Обретают плоть скелеты и драконы, кентавры и нимфы. Игра обрастает подробностями, становится реалистичнее и глубже, а время, проведенное за компьютером, наполняется чем-то плотным и волшебным, заполняя эмоциональные пустоты в твоем реальном бытии. Ирреальность становится реальностью.

Но вот все закончилось, ты откидываешься на спинку стула, и вместе с сожалением и легкой грустью на ум приходят банальные для взрослого человека мысли: а вдруг тот мир (язык не поворачивается назвать его компьютерным и виртуальным, слишком живо реагирует на игру моя психофизина) где-то действительно существует... Или он и есть настоящая реальность, а ты, сидящий за компьютером, лишь мимолетный сон твоего game-героя. Но ты слишком устал от яркого трехмерного сна и не в состоянии сейчас думать. Мысль теряется в сером тумане реальности. Так проходит несколько минут, ты забываешь о том, что ты gamer... Твоя жизнь продолжается, становясь шире еще на один компьютерный сон, еще на одну игру.

P.S. Игра не очень требовательная — P200, 32Mb, рекомендуется 3D ускоритель, так что у вас она скорее всего без проблем пойдет.

НИНА ЦЫРКУН

СИНЕ-МАТЕ-ТРИ-ТА-ТА

Я зарыл в эту землю все мои таланты — и вот две женщины — мой урожай.
Вадим Назаров. «Круги на воде»

Нету у нас феминизма, потому что нету у нас феминистского языка. Нужен специалист, который посвятил бы себя переводу на русский феминистского словаря. Своих терминов мы не выработали (потому что нету у нас феминизма), надо брать готовое, но как-то приспособить к внутреннему употреблению. Иначе элементарного обзора не состряпаешь — нету слов. Как, к примеру, перевести на русский название книги Люси Фишер Cinematurnity? Cinema — понятное дело — «кино»; maturnity (зашкаливающее, прошу заметить, за cinema) — «материнство» и половина от «родильного дома». В общем, синематерное что-то. Соответственно, введенный американской специалисткой для обозначения нового жанрового явления термин maternal thriller калькируется как «матерный триллер». И это нормально — по-русски все связанное с половым разделением звучит либо как мат, либо как милицейский протокол.

В общем, как в старом анекдоте, предмет есть, а слова нет. Посему воспользуюсь пока неуклюжим словосочетанием «материнский триллер». Когда несколько лет назад я писала о фильме 1993 года «Рука, качающая колыбель» Кёртиса Хэнсона, о термине еще речи не шло и предмет достаточно было обозначить строчкой из стихотворения Уильяма Росса Уоллеса, использованной в названии того фильма: рука, качающая колыбель, правит миром. Вспоминая эту строчку, мало кто теперь обращается мысленным взором к трогательному образу Лилиан Гиш как интерлюдии эпизодов в гриффитовской «Нетерпимости». Древняя мудрость приобретает зловещий смысл, когда женщина (Пейтон), подталкиваемая неутоленной жаждой материнства, не просто соблазняет чужого мужа, но присваивает себе целиком семью вместе с

детьми, а соперницу пытается уничтожить с потрясающей жестокостью и хладнокровием, заставляя задыхаться в астматическом приступе и обрушивая на нее стеклянную крышу оранжереи.

Великий перелом, связанный с упадком «большого повествования», то есть классического нарративного кино с его репрессивной иерархичностью в 70-х, «перераспределение мира» — введение в репрезентационное поле новых территорий и использование для их описания нового, «немужского» языка в 80-х, женский империализм, выражающийся в прорыве женского бессознательного, который можно обозначить словами Вальтера Беньямина как «вопль природы» в 90-х — три этапа вызревания «материнского триллера». Актриса Ребекка Де Морней, сыгравшая роль Пейтон в «Руке, качающей колыбель», в 1999-м стала продюсером и опять-таки главной героиней триллера «Столик на одного» (A Table for One, автор сценария и режиссер Рон Сенковски).

Надо заметить, что все исследователи, условно говоря, женского кино согласны в том, что оно может существовать лишь как контрапункт к доминирующей традиции (Лора Молви), как ревизия ортодоксального канона (Мэри Энн Доан, Линда Уильямс, Патриция Мелленкампф).

Ребекка Де Морней

Соответственно, «материнский триллер» генетически восходит к так называемым «докторским фильмам» или им подобным, то есть фильмам о женском безумии, истерии и прочем, в свою очередь восходящим к готическому литературному архетипу «безумной в мансарде» (или на чердаке). Руфь, которую играет Ребекка Де Морней, свихнулась после выкидыша или смерти новорожденного ребенка (его могилка в саду возле дома). С тех пор она очень хочет, но не может забеременеть. Причину своих несчастий видит в муже и мысленно изобретает хитроумные способы разделаться с ним, сладострастно представляя себе, как он будет умирать. Она прячет в тайнике револьвер, воображает, как бы залить в электролампочку адскую смесь, чтобы она взорвалась, когда муж будет включать свет, прилаживает под столешницей тесак, чтобы он катапультировал мужу в живот. Фильм прослаивается титрами — цитатами из Оноре де Бальзака, а открывается эпиграфом из него же: «Как бы ни был хорош муж, ему не достичь совершенства». Муж-коммивояжер, продающий ветеринарные снадобья, может, и не идеал, но очень к нему близок. Терпеть жену, которая бесконечно устраивает ему смертельные ло-

вушки, и при этом оправдываться в том, что у нее нет причин для ревности и доказывать свою любовь, — тут надобно быть святым.

Сексуально-биологическая подоплека безумия Руфи наполняется агрессивной энергией, которая высвобождается у женщин-домохозяек на автоматизированной кухне и не имеет никакого другого применения. Руфь заманивает в дом парня-рассыльного, откровенно его соблазняет, а потом делает вид, будто ее насилуют, и хватается за пистолет. Она пытается соблазнить соседа и воображает себя суперженщиной: «Тебе мои груди не кажутся угрожающими? Однажды я довела ими до исступления целый VIP-зал. Мне они кажутся скорее материнскими». Груди на самом деле средней аппетитности. В сущности, мужчина важен Руфи не как сексуальный партнер, а как производитель, как потенциальный отец ребенка, как необходимый компонент осуществления материнского инстинкта. Поэтому она, бросив на полпути процесс соблазнения, показывает соседу пустую колыбельку, она играет в куклы и изображает какую-то Шелли из телесериала, видимо, счастливую мать семейства.

Ребекка Де Морней

Одна из устроенных Руфью ловушек все-таки срабатывает, и муж погибает, когда семейство вроде бы находит наконец почву для мирной жизни.

Но фишка не в этом. Руфь, бесконечно делающая тесты на беременность, к концу фильма получает положительный результат. Если бы сценарий писала женщина, она не допустила бы такой ошибки, она бы позаботилась о том, чтобы всю ярость героини канализировать по желобу неудовлетворенного материнского инстинкта. Но когда получается, что и женщина, носящая в себе вожделенный плод, все равно объята страстью к разрушению и убийству, причем не в черной комедии типа «Мамочки-убийцы», а в серьезном жанре триллера, делается очень не по себе. Ибо тут налицо противоестественность. А тут еще в пандан выходит в прокат «Цепь» (это наше прокатное название триллера «Прятки», Hide and Seek, режиссер Сидни Дж.Фьюри). Там выясняется, что война полов — детская забава по сравнению с той войной, которую ведут женщины между собой, и теперь уже не за мужчину, как в дофеминистские времена, а за реализацию того же материнского инстинкта.

В поединке участвуют Энн (Дэррил Ханна) и Элен (Дженнифер Тилли). Элен бесплодна. У нее есть муж Фрэнк, акушер-гинеколог. Фрэнк — фигура исполнительно-страдательная. Он исполняет волю жены, а проштрафившись, уходит с поля битвы двух валькирий, которым это поле целиком принадлежит. Фрэнк по желанию жены якобы имплантировал Энн ее яйцеклетку, чтобы она таким образом стала эдаким лукошком, в котором дойдет до кондиции Эленово дитя. Фрэнк и Элен инсценируют автоаварию и похищают Энн, приковывая ее цепью к кровати. Бедняжка сопротивляется как может, но ни силой, ни хитростью

не удается ей освободиться. Хотя она, ведомая все тем же инстинктом, проявляет чудеса изобретательности — имитирует роды, угрожает убить то дитя в чреве своем, то мужа своей мучительницы и однажды даже сбегает, но ее вновь, уже с больничной койки, похищает Элен. Элен к тому времени, узнав об обмане мужа (никакую яйцеклетку он не пересаживал), забила его до смерти дубиной, а потом чисто по-женски, домовито, разрезала труп на куски и, напевая песенку, сварила в кастрюле. Правда, все это она проделала не без жалости; начав с высокой обличительной ноты («Ублюдок! Ты меня обманул!»), прикончив мужа, Элен нежно обняла труп и по-своему извинилась: «Я только хотела ребенка, Фрэнк! Почему ты не мог сделать мне ребенка?» В общем, сам виноват кругом. Не смог соответствовать своей инструментальной функции — с глаз долой. А сердцу девы нет предела.

Фрэнк как орудие достижения цели сделал свое дело и ушел. Элен докладывает Энн программу действий: «Скоро я отделю тебя от ребенка, а потом — прощай, никчемный кусок материи!» Поначалу она даже хотела вырезать ребенка из чрева матери заранее, до родов, но ей показалось, что ребеночек говорит: «Не надо, мамочка, ты выдавишь мне глазик!»

Элен уже вжилась в роль матери, и выбить ее из этой роли невозможно. Она гонится на тракторе за беглянкой Энн с песней «Иди к мамочке». Она прикладывает к животу куклу, поет ей песенку, а внезапно разозлившись, шлепает ее, приговаривая: «Трудно быть матерью». Она заставляет Энн делать зарядку и кормит питательными витаминизированными коктейлями, а когда та бастует, с наслаждением впихивает ей еду через трубку, как бы имитируя половой акт и явно получая сексуальное удовольствие от вкачивания живительных ферментов в тело распростертой под ней партнерши.

Элен — пополневшая Дженнифер Тилли — не вампиризованная классическая экранная безумица, которая красиво притворяется душевнобольной, а заурядная домохозяйка в фартуке, типичная домашняя клуша, «хранительница очага». Ее орудия убийства или усмирения — обычный кухонный инвентарь. «Ты знаешь, что такое кесарево сечение? — интересуется она у Энн, примериваясь, как бы поаккуратнее вызволить из временного вместилища долгожданного ребенка. — Мне кажется, я сумею это сделать. У меня есть очень острые ножницы». Но при всем том, так же как и Руфь, героиня «Столика на одного», Элен в одержимости исполнения своей главной женской, научно называемой креативной, функции символически замещает в гендерных отношениях фигуру мужа, мужчины. И Руфи, и Элен свойственна сексуальная агрессивность, считающаяся мужским свойством. Правда, эта агрессивность проявляется у обеих в специфической форме — незавершаемой, бесплодной провокации. Руфь атакует попавших в поле ее зрения мужчин, но до конца дело не доводит. Элен в сцене насильственного кормления Энн имитирует половой акт. И Элен, и Руфь избавляются от своих законных супругов, неосознанно пытаясь занять их место.

Maternity thriller — вывернутый наизнанку обыкновенный «мужской» триллер; пользуясь названием другой книги Люси Фишер — Counter-shot (опять непереводимое сочетание, что-то вроде «контркадр и ответный удар»). Действия героинь напоминают женский футбол; вроде все, как у мужчин, но вместо красоты — неуклюжий азарт и серьезная ожесточенность; вместо изящной игры — фрик-шоу. Но, в сущности, каждая из них поступает так, как мужчины в мужском кино, когда они перегрызают друг другу глотки из-за карьеры, которая есть для них эквивалент женской креативной функции. Конец патриархата не сулит благоденствия.

МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ

Сказка дядюшки Абеля

В фильме Абеля Феррары R-Xmas — вопреки всему, что принято думать и говорить об этом режиссере, — почти нет насилия, секса и наркомании. Стреляют всего дважды, и то не по людям — так, попугать. В первый раз — по волейбольному мячу, во второй — в землю, рядом с головой похищенного героя. Правда, похитители бьют его, но умеренно, не нанося тяжелых увечий. Даже жена узнает об избиении, когда он, завершив тяжелый трудовой день, стя-

нет на краешке супружеского ложа рубашку и обнажит впечатляющий кровоподтек на торсе. Секса нет вообще, разве что намек на то, что герои — образцовая семейная пара ньюйоркцев — нежно любят друг друга. Даже в постели они говорят не о чем-нибудь, а о воспитании дочурки: когда и как объяснить ей, подросшей, некоторые деликатные стороны бытия. Что касается веществ, определяемых действующим законодательством как наркотические, то их на экране не употребляют. Так что Феррара чист даже перед российским Уголовным кодексом, приравнивающим информацию о способах употребления наркотиков к их пропаганде. Это, допустим, если журналист напишет, что гашиш курят, а героин колют. Но это так, к слову.

Того круче: король трэш-триллеров снял фильм, жанр которого традиционен, патриархален и благостен, — рождественскую сказку. Фрэнк Капра переворачивается в гробу, восхищенный чистотой замысла и исполнения. Его рождественские чудеса носили всегда чересчур публичный и глобальный характер, над чем отменно посмеялись в свое время братья Коэн в «Зиц-председателе». У Капры то прогрессивная общественность мешала разочарованному Джону Доу кинуться ровно в полночь с городской башни, то ангелы, повернув время и пространство вспять, убеждали отчаявшегося филантропа в его незаменимости. У Феррары все проще, интимнее, тише. Он снимает фильм об обыкновенном чуде, на которое способен каждый, кто бескорыстен, любит и любим. Фиксирует чудо почти «догматически», репортажно. Феррара один из пионеров разрекламированного «нового реализма». В «Затемнении» он вел репортаж из перевернутого кокаином сознания. В «Отеле «Новая Роза» с его десятицентовыми спецэффектами — из киберпанковского будущего, столь же убедительного, как десятисантимовое будущее Годара в «Альфавиле». R-Xmas — репортаж из чуда. Обыденность чуда ненавязчиво отстраняется возвышенно отвлеченным списком действующих лиц. Никаких имен. Только: Жена, Муж, Дочь. Столь же конкретно и одновременно абстрактно и место действия. С одной стороны, это документалистски снятый обожаемый Феррарой Нью-Йорк, чуть подернутый печальным ностальгическим флером. Дело происходит в 1993 году, когда мэром был чернокожий Дэвид Динкинс, а зловещий Джулиани еще только готовился к броску на вершины городской власти, еще только лелеял планы тюремного заключения для тех, кто переходит улицу в неположенном месте, и уничтожения районных скверов. С другой стороны, волшебное пространство Рождества.

Андерсен протягивает Ферраре букетик фиалок, почтительно снимает перед ним цилиндр. В фильме Феррары практически нет недобрых людей. Жена приехала в Нью-Йорк в погоне за американской мечтой из Пуэрто-Рико, Муж — из Доминиканской республики. Каторжным трудом — семь дней в неделю, двадцать четыре часа в сутки — они добились своего скромного, покойного счастья, квартиры, автомобиля, возможности баловать Дочь, дать ей в будущем пристойное образование. Они никогда не забывают и о том, что семья — святое: нельзя бросить на произвол судьбы многочисленных, никак не отвыкающих от своих карибских повадок родственников, пусть и транжирящих их потом и кровью заработанные деньги. На Рождество-93 Дочь мечтает о суперкукле, названной — мягкая ирония Феррары — Party Girl в честь гангстерской куртизанки из фильма Николаса Рея. Но последний экземпляр Куклы прямо под носом у Мужа увела злобная мегера, не иначе нью-йоркская Баба Яга. Поиски Куклы (а она вполне заслужила право считаться одним из главных персонажей фильма) оборачиваются сказочным странствием-инициацией. Мужу и Жене приходится спускаться в подземное царство, где вороватый и скандальный черт сторожит последнюю доступную в Нью-Йорке Party Girl. Мужа похитят очень странные похитители, и Жена будет лихорадочно собирать выкуп за него. Но, как и положено в рождественской сказке, все будет хорошо (Дмитрий Астрахан переквалифицируется в управдомы). Муж и Жена воссоединятся, увидят в телевизоре арест банды похитителей, отправятся на вечеринку, где пожертвуют деньги на обездоленных детишек. И — что самое главное — Дочь не узнает о том, сколь опасен был поиск Куклы, рядом с которой она проснется утром.

Или — что будет точнее — которая проснется рядом с ней. Уж больно вампирически, зомбиобразно, что твоя «невеста Чаки», выглядит эта кукла, когда — вместе с Женой — путешествует по сумеречному Большому Яблоку. И название фильма, которое рекомендуется переводить как редуцированное «Наше Рождество», звучит хрипловато, уркагански, с блатным шепелявым акцентом. Это Рождество не для всех, а для тех, кто ботает по-уличному, кто, даже выползя из грязи в князи, останется уличным шпаненком, грязным латиносом. «Наше» имеет здесь такое значение, как в классическом «а не ходи по нашей улице».

Каторжный труд героев — фасовка героина на конспиративной квартире — ничуть не более легкий, чем бдения у конвейера в «Новых временах». Сверхурочные не оплачиваются, дополнительных проблем — уйма. И в финальной

сцене супруги в постели обсуждают, как объяснить дочурке вовсе не про пестики и тычинки, а про то, чем занимаются родители: в хорошей школе, куда она пойдет, одноклассницы будут интересоваться. Заметим, что Жена и Муж сами запретными веществами не балуются, к фасовке приступают в респираторе.

Революционная оригинальность Феррары (а этот поразительно тихий фильм революционен) в том, что для него совершенно не важно, торгуют его герои героином или подержанными автомобилями, цветами или пивом. Драг-дилерство в современном мире — такой же бизнес, как и любой другой. Более того, бизнес не самый позорный. Торговля оружием или водкой, монополизированные государством, не говоря уже о нелегком труде политиков, финансистов или генералов, гораздо страшнее и постыднее, убивают почище любого белого порошка. Феррара констатирует факт. Но при всей революционности интонации Феррара впервые не слишком опережает кинематографический мейнстрим. Тотальная «наркотизация» современного общества принимается значительной частью современного кинематографа как данность. В «Спасите Грейс» посадки марихуаны — идеальный выход из социально-психологического кризиса. А чем, собственно говоря, они отличаются от мужского стриптиза или мечты Билли Эллиота о танце? Стивен Содерберг в «Траффике», эпопее, построенной по канонам Юрия Озерова, фактически признает поражение государства в борьбе с наркомафией. В «Чужом вкусе» Аньес Жауи косячки так и порхают. И абсолютным анахронизмом на этом фоне смотрится уже «Кокаин», повторяющий давно не эффективные благоглупости антинаркотической пропаганды.

«Наше Рождество» *(R-Xmas)*
Авторы сценария **Скотт Пардо, Абель Феррара**
Режиссер **Абель Феррара**
Оператор **Кен Келш**
Художник **Фрэнк Де Кёртис**
Композитор **Скули Д.**
В ролях: **Дри Де Маттео, Лилло Бранкато-мл., Айс-Ти, Лайза Веленс, Виктор Арго**
Pierre Kalfon, Studiocanal
Франция — США
2001

SUMMARY

Denis Dragunsky
Tradition of default

Lev Anninsky
Resource, freedom, subject
Continuation of discussion about historical destinies of Russia.

Nina Zarkhi
Better broader, but better
Notes prefacing publication of reviews of the best films from Moscow International.

Natalya Sirivlya
Abraham's son in the epoch of globalization
Review of Henry Bean's THE BELIEVER (USA).

Irina Lyubarskaya
Rubbers of happiness
Review of Jean-Pierre Jeunet's LE FABULEUX DESTIN D'AMELIE POULAIN (France — Germany).

Elena Petrovskaya
Definition of closeness
Review of Patrice Chereau's INTIMACY (France).

Vladimir Levashov
Parts of the whole
Review of Aoyama Shinji's EUREKA (Japan).

Oleg Aronson
Hospital attendants of love
Review of Michael Haneke's LA PIANISTE (France).

Marina Drozdova
Sheltering skies
Review of Mohsen Makhmalbaf's SAFAR E GANDEHAR (Iran — France).

Olga Gornostayeva
«To die without shame...»
Review of Elena Sakanian's docu LOVE AND DEFENCE (Russia).

Vladimir Levashov
Down with reality, go to cinema!
Illusion and reality in contemporary cinema.

Anatoly Korolyov
When the sleeper falls asleep
Essay on perspectives of development of virtual reality.

Sergei Khoruzhyi
Tortures of identity
Continuation of conversation about alternative anthropology.

Irina Lyubarskaya
Cinema to test
Portrayal of cinema of Takeshi Miike.

Nikolai Paltsev
Amo ergo sum

Jean-Luc Godard:
«I love intrigue»
Portrayal of Jean-Luc Godard against his latest film and interview with the director.

Zara Abdullayeva
Second rate people
Films of the second wave of Dogma 95.

Dmytry Desyaterik
Abstract of revolution on the Islands
British Panorama in Moscow.

Elena Stishova
O, roads...
Survey of middle-asian films in the program of CineForum of confederation of unions of filmmakers of CIS and Baltics.

Igor Mantsov
Beauty and monsters
Review of series ALLY MCBEAL (USA).

Clint Eastwood:
«I've been a man from nowhere for 45 years»
Conversation summing up the career biography.

Tengiz Semyonov:
«...And the master came»
A documentary-maker in the role of producer in the new situation.

Boris Dobrodeyev
Legends and myths of ancient studio
Memoirs of a noted script-writer.

Alexandre Rogozhkin
Home, or Memorial day
Concluding part of the script.

Inna Tumanian
O, mummy
A short story.

Victoria Nikiforova
Asexual revolution of Wang Kar-Wai
Analysis of new works of the Gong Kong director.

Alexei Dolzhenkov
People, who play games, games, which people play
Survey of new computer games.

Nina Tsyrkun
Cine-mater-pooh
Cinematurnity thriller and feminist approach.

Mikhail Trofimenkov
Tales of uncle Abel
On Abel Ferrara's R-XMAX.

16
30 НОЯ 2001
№28445

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители: Министерство культуры РФ.
Служба кинематографии,
Союз кинематографистов России,
редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Зам. главного редактора Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Светлана Галаган, Леонид Гурьян,
Мария Доброхотова, Людмила Донец,
Нина Зархи, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина,
Наталья Сиривля, Елена Стишова, Нина Цыркун,
Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина, Ирина Николаева

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **Факс** 151-0272
www.kinoart.ru
Создание и поддержка сайта журнала — Студия Артемия Лебедева
e-mail: kino@kinoart.ru
Отдел рекламы: 151-6751

Сдано в набор 21.09.01. Подп. к печати 16.10.01
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 14,62. Уч.-изд. л. 15,48
Заказ 466. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве
печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ.
Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи
по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70403.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться
с получением вышедших номеров в редакции по адресу:
ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»),
телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6721
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: kino@kinoart.ru

ISSN 0130-6405

© Журнал «Искусство кино», 2001

«Живым или мертвым»

Режиссер Миике Такаси

О фильме читайте в рубрике «Имена»

ИСКУССТВО КИНО

Индекс 70402

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, А.АТАНЕСЯНА, Д.БЫКОВА, И.ДЫХОВИЧНОГО, Б.ГРОЙСА, О.КОВАЛОВА, Д.КОММА, А.КОРОЛЕВА, В.ЛЕВАШОВА, И.ЛЮБАРСКОЙ, И.МАНЦОВА, В.МАТИЗЕНА, М.РЫКЛИНА, Н.СИРИВЛИ, Е.СТИШОВОЙ, М.ТРОФИМЕНКОВА, С.ХОРУЖЕГО, Н.ЦЫРКУН, М.ЧЕРНЕНКО

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Кино в отсутствие льгот
Трагедия 11 сентября. Особое мнение
Рождение постсоветской мифологии

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

«КОНЕЦ ВЕКА» Константина Лопушанского
«ТЕМНАЯ НОЧЬ» Олега Ковалова
«101-Й КИЛОМЕТР» Леонида Марягина
«ПЁРЛ-ХАРБОР» Майкла Бэя
«ПОМНИ» («МЕМЕНТО») Кристофера Нолана
«РУССКОЕ ПРОСТРАНСТВО» Юрия Шиллера

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

СТАНИСЛАВ РОСТОЦКИЙ
ОЛЬГА БУДИНА
АЛЕКСЕЙ МИХАЛЕВ

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Еврохоррор. Продолжение
Кавказская тема: от Гайдая до Рогожкина

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

ЮРИЙ НОРШТЕЙН
ПЕТЕР КУБЕЛКА
МАЙКЛ НАЙМАН
ВЛАДИМИР ДМИТРИЕВ

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

Борис Добродеев. Воспоминания

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Призеры конкурса сценариев «Нормальная жизнь в нормальной стране»

НОВАЯ РУБРИКА **«НИЧЕГО ОСОБЕННОГО»**

2 0 0 1